Breitkopf & Härtels Musikbücher

A. Bruckner

von

Max Morold

Kleine Musikerbiographien



3.50



Anton Bruckner

Photographie Franz Hanfstaengl, München.

Millenkovich, Max von

Anton Bruckner

von

Max Morold, pseud.

Mit einem Bildnis

Zweite Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1920

Co



Photographie Franz Hanfstaengl, München.

Millenkovich, Max von

Anton Bruckner

von

Max Morold, pseud.

Mit einem Bildnis

Zweite Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1920

1.

Mit dem Tode Beethovens (1827) war eine große Zeit zum Abschlusse gelangt. Die letzten Möglichkeiten der sogenannten klassischen Formen schienen erschöpft zu sein. Über Beethoven hinaus ließ sich ein Fortschritt in der absoluten Musik, im freien, selbstherrlichen Spiele mit Tönen und Tonverbindungen nach den Stilgrundsätzen, die noch für Beethoven selbst maßgebend waren, nicht mehr denken.

Aber diese Vollendung war doch nur dadurch möglich geworden, daß Beethoven etwas Höheres als die bloße Formschönheit anstrebte, daß seine Musik eben ganz und gar kein Spiel, sondern stets voll Ausdruck sein wollte, daß die heftig nach außen drängenden Gewalten eines unendlich reichen Innern in tönenden Gestalten sich zu befreien suchten. Dieser unbezwingliche Drang, der nicht allein in der schöpferischen Begabung, sondern vornehmlich in den tiefsten Gemütskräften und in einer wundersamen idealistischen Gemütsstimmung seine Wurzel hatte, hieß den Tonsetzer, der also in Wahrheit ein Tondichter war, rastlos an der Erweiterung und Ausgestaltung des musikalischen Organismus arbeiten. Ja, er mußte sich überall dort einen lebendigen Organismus erst erschaffen, wo die überlieferten Formen ihm nur etwas Willkürlich-Konventionelles boten. Indem die schöpferische Begabung ihn in den Stand setzte, diesem Drange auch zu genügen, indem das musikalische Talent dieses Genies seinen Willensregungen gehorchte, wurde er — nicht ohne Schweiß und Mühe — zum erlauchten Spender jener Sonaten, Symphonien, Ouvertüren, Quartette und Konzerte, deren kunstvolles Gebäude bis in den kleinsten Winkel von einer Seele bewohnt,

vom Herzschlage einer Persönlichkeit erfüllt ist und von denen Richard Wagner sagte: „hier gibt es keine Zutat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause". Melodie, das ist nichts anderes als echte Musik, „unmittelbarer Erguß" in Tönen, nicht bloß harmonisch abgestuftes Geräusch, wie es noch in den Symphonien Haydns und den Opern Mozarts neben der Melodie sein — ästhetisch berechtigtes — Dasein führte.

Weil nun aber Beethoven sich durch die Form nicht leiten und nicht hemmen ließ, sondern sie einzig dazu benützte, um seinen Genius zu entfalten, so mußte auch der Augenblick kommen, in welchem die von ihm so meisterlich beherrschte und von ihm selbst so hoch gehaltene, historisch gewordene Form für die Größe seiner musikalischen Gedanken und seiner rein menschlichen Empfindungen nicht mehr ausreichte. Beethovens Meisterschaft war nicht so sehr Beherrschung, als vielmehr Überwindung der Form, Aufbau der Form aus dem Inhalte nach dessen eigenen Gesetzen, und die Bausteine, das Material, womit Beethoven arbeitete, waren Themen, Motive und melodische Eingebungen, die aus den Tiefen kamen, keineswegs aber für die Verarbeitung in einer bestimmten Form vorausberechnet waren. Da konnte und mußte sich also ein Widerspruch zwischen Form und Inhalt ergeben, sobald der Charakter dieser Themen oder der dichterische Grundzug des Tonstückes eigentlich eine andere Form erheischte als diejenige, an welcher Beethoven trotz allem noch festhielt. Denn Beethoven war kein Theoretiker, es fiel ihm nicht ein, die Freiheit der Form zu verkündigen oder nach bestimmten neuen Formen zu suchen, ganz naiv behielt er die alte Struktur auch in seinen letzten Werken noch bei. Nur daß das Gefäß jetzt gleichsam bis zum Rande gefüllt war und jeden Augenblick überzufließen drohte; daß hier eine Durchbildung des

Einzelnen, eine gesättigte musikalische Sprache erreicht war, die den Zeitgenossen unerhört schien und dem Künstler zuletzt noch den Vorwurf der Formlosigkeit eintrug; daß hier also von dem Vollender der alten Form gerade auch das Bedingte und „Veraltete" dieser Form beinahe in jedem Takte schonungslos aufgedeckt wurde; daß schon durch das ungeheure Leben, das hier auf einmal die üblichen Zwischensätze und Verbindungsglieder gewonnen hatten, dem Nachdenkenden klar gezeigt wurde, die Tonkunst könne und dürfe sich auch in anderer Richtung weiter entwickeln als nur in der geraden klassischen Linie. Beethoven, den Vollender, zu erreichen und zu übertreffen — daran mußten die jüngeren Komponisten verzweifeln; aber Beethoven, der Neuerer, der Prophet, der unbewußte Revolutionär, gab das Beispiel und den Mut zur Selbständigkeit und zum originalen Schaffen. Er hatte der Melodie die Seele erobert, er hatte die Instrumente reden gelehrt. Dieses Erbe hinterließ er allen, auch jenen, die weder die Lust noch die Fähigkeit hatten, just die klassische Form beizubehalten; und dieses Erbe zu verwalten, wurde zur Pflicht jener, die sich auf Gebieten bewegten, welche Beethoven fern lagen oder überhaupt noch wenig bebaut waren. Was war von der romantischen Oper, vom einfachen Lied mit Klavierbegleitung in Hinkunft zu erwarten, wenn auch hier einmal der Geist und die Kühnheit Beethovens sich zur Geltung brachte! Auch diese Formen konnten dann klassisch werden. Mehr als ein halbes Jahrhundert hatte von Beethoven zu lernen und nimmer auszulernen.

Und mehr als ein halbes Jahrhundert war vergangen. Mit dem Tode Wagners und Liszts (1883 und 1886) war abermals eine große Zeit zum Abschlusse gelangt. Die Musik hatte ein neues Gesicht bekommen. Die seelenvolle Beredsamkeit, die ihr Beethoven geschenkt hatte, war ihr geblieben. Aber formell, stilistisch, technisch war sie nun tatsächlich weit

über Beethoven hinausgewachsen. Was für eine Verfeinerung und Vergeistigung des musikalischen Rohstoffes — wenn man so sagen darf — finden wir schon in den letzten Werken Beethovens! Wie war der Klang durch ihn menschlich geworden! Und doch möchten wir manchmal nur von Keimen reden, die erst in den genialsten Werken der beiden großen Meister der Folgezeit zur reichen Blüte gediehen. Durch Liszt und Wagner wurde der Musik eine solche Mannigfaltigkeit, Vielgestaltigkeit und Beweglichkeit des Ausdruckes verliehen, daß ihr nun gar nichts Menschliches mehr fremd blieb. Der furchtbarsten, erschütterndsten Gegensätze hatte sie sich bemächtigt und ebenso der zartesten Übergänge, der Wiedergabe der feinsten, seltensten Empfindungen; an „Differenzierung" und „Charakteristik" leistete sie jetzt das Unglaubliche. Gerade auch die Form, das äußerlich Faßbare, ging dabei ganz im Inhalt auf. So aufgeregt diese Musik war, so sehr sie bis in die unscheinbarsten Floskeln und Melismen hinein eben nur Inhalt, geistig sein wollte, so wenig brauchte sie darum eine fertige Struktur gewaltsam zu sprengen. Einen Zwiespalt zwischen Inhalt und Form gibt es nicht, wo der zum Ausdruck sich formende Inhalt die Gesetze des Ausdrucks allein befolgt und so die Form selber schafft. Nicht das alte Tanzschema, nicht mathematische Formeln waren jetzt die Grundlage der musikalischen Gestaltung, sondern die Ideen und Empfindungen, denen die Töne zu entsprechen hatten, bestimmten zugleich das Maß und die Gliederung der tönenden Erscheinung. Man könnte auch sagen: an Stelle der formalen Logik war die empirische Psychologie getreten; anstatt scholastischer Beispiele wurden Erfahrungen des Lebens hingestellt. So war es möglich, die klassische Symphonie durch die symphonische Dichtung abzulösen und im musikalischen Drama die Musik in unaufhörlichem Fluß zu erhalten, nicht mehr eingeengt durch willkürliche Abschnitte, nicht mehr aufgehalten durch

künstliche Schranken, bloß dem natürlichen Verlaufe der Handlung folgend und mit ihr dahinströmend, getragen von innerer Notwendigkeit und äußerer Freiheit. Hatte die Musik demnach alles Künstliche abgestreift, so war sie dadurch nur um so kunstvoller geworden; so zeigte sie jetzt — formal-technisch genommen — eine Fülle von Ausdrucksformen, die der absolute Musiker sich nicht hatte träumen lassen und die doch gerade ihn, den Spielfreudigen, den Mann der Variationen und Kombinationen, des „tönenden Kaleidoskops", mit Staunen und Entzücken erfüllen mußten. Das Höchste, Vollkommenste, was sich von Musik erdenken ließ, in dem Erhabensten und Unvergleichlichsten, was uns Richard Wagner geschenkt hat, schien es erreicht zu sein. Und wieder konnte die bange Frage aufgeworfen werden: Was soll nun weiter kommen? Wie wird uns ein Komponist nach „Tristan" und „Meistersinger" noch reizen, fesseln und überraschen können?

Auch diesmal aber war die Antwort nicht so schwer. Eine Entwicklung in gerader Linie war freilich ausgeschlossen. Auch Liszt und Wagner waren Vollender; wer ihnen einfach folgen wollte, der mußte in ihre Fußstapfen treten, der mußte wiederholen und nachahmen. Aber sie waren, wie alle Vollender, zugleich in gewissem Sinne beschränkt und einseitig. Liszt war ein unsterblicher Künstler; doch die Persönlichkeit dieses Künstlers, die individuelle Färbung seiner Tonsprache, das Gebiet, in dem seine Gedanken und Empfindungen sich bewegten, die besonderen Ausdrucksformen, die er eben nur für *seine* Zwecke und zur Mitteilung *seiner* Persönlichkeit ausbildete und handhabte, waren durchaus subjektiv. Sein Stil war vorbildlich, seine Grundsätze sind allgemein gültig; doch das Gepräge seiner Eigenart ist in beinahe schroffer Weise allen seinen Schöpfungen aufgedrückt, und diese sind stets so unverkennbar Lisztisch, daß sie sich allerdings sklavisch nachahmen oder geschickt kopieren lassen, aber für den Fortschritt, die

Weiterentwicklung ist damit nicht einmal scheinbar etwas getan, selbst das blässeste Epigonentum schminkt sich dabei keine Wangenröte an, bewußte Täuschung und naive Selbsttäuschung sind da in gleicher Weise unmöglich. Liszt wird überhaupt nur von dem verstanden, der sich durch ihn zur Selbständigkeit ermutigt fühlt und der es wagt, der eignen Art einen neuen, persönlichen Ausdruck zu geben, wenn auch immerhin nach Lisztschem Vorbilde. Liszt kann nur ganz allgemein, „rein künstlerisch" ein Führer und Lehrer sein. Den Inhalt dessen, was künstlerisch zu gestalten ist, hat er niemand vorweggenommen, die Individualität eines anderen nie beeinflußt. Er wollte dies gar nicht, und er hätte es auch nicht vermocht. Seine Subjektivität bewahrt die Musikgeschichte vor dem Lisztianismus. Wer sich als berufener Lisztschüler zeigen will, der muß bringen, was noch nicht da war. Wagner hinwiederum, der viel mehr noch, als durch Form und Stil, durch den allmenschlichen Inhalt seiner Schöpfungen gewirkt hat, der unsere geheimsten Leiden und Freuden, unser ganzes Sein laut werden ließ und zugleich in großen plastischen Werken vor uns hinstellte, der das Gesamtbereich des musikalischen Ausdrucks von einem Ende bis zum andern durchschritten hat und also auch den Begabtesten und Selbständigsten immer wieder verführen muß, wagnerianische Musik zu machen, Wagner war doch nur Dramatiker und auch da — dem Stile nach — vorwiegend heroisch-pathetisch. Aber gibt es denn nicht auch ein bürgerliches Drama rein menschlichen Inhalts? eine komische Oper? ein volkstümliches Singspiel? Gibt es nicht so viele musikalische Gattungen außerhalb der Bühne? Hat nicht diesen allen die gesteigerte Ausdruckskraft der modernen Musik irgendwie zugute zu kommen? Wird nicht beispielsweise das Lied aus der im Drama gewonnenen Beweglichkeit und Anschmiegsamkeit der Deklamation, der Rhythmik und Harmonik vollsaftige Nahrung

ziehen? Und läßt sich nicht auch eine moderne absolute Musik denken, eine Musik, die nicht nur auf die Verbindung mit dem Worte, sondern auch auf jede leitende poetische Idee verzichtet, die bloß musikalische Architektur und Ornamentik geben will, die nun aber um so kühner bauen und um so feiner zeichnen kann, weil ihr eben die modernen Hilfsmittel und sozusagen ein ganz neues Material zur Verfügung stehen? Eine unabsehbare Reihe künstlerischer Aufgaben, von den schwierigsten und verwickeltsten Problemen bis zu den gemütlichsten musikalischen Unterhaltungen, war den jüngeren Komponisten gestellt; Aufgaben, die jene großen „Exklusiven" beiseite lassen mußten, wollten sie ihrer Aufgabe treu bleiben.

Es ist daher kein Wunder und kein außerordentlicher Glücksfall, daß gleich, nachdem Wagner und Liszt die Augen geschlossen hatten, aus der Flut der Epigonen und Mittelmäßigkeiten einige wahre Künstler emportauchten, die ein originelles Gesicht zeigten und auf einzelnen Gebieten der Tonkunst wirklich einen Fortschritt brachten. Weder die noch immer fortlodernde Wagnerbegeisterung noch die langsam, aber stetig um sich greifende Verehrung Liszts konnte das Werden und Wachsen der neuen Künstler beeinträchtigen oder den Widerhall, den sie fanden, abschwächen. Im Gegenteil. Durch die allgemeine Erkenntnis des Modernen in der Kunst, wie es ja auch ihnen selbst aufgegangen war, sahen sie sich nach außen hin gefördert, ohne innerlich Schaden zu nehmen. Freilich, es bedurfte immerhin des Zusammentreffens günstiger Umstände, damit diese Künstler so rasch emportauchen und ihren Weg so sicher gehen konnten. Forschen wir diesen Umständen nach, suchen wir die Bedingungen, von denen die einzelnen Künstlerindividualitäten abhängig waren, so wird es uns auch nicht mehr als seltsame Fügung erscheinen, daß jenes Künstlerpaar, das zuerst in den Vordergrund rückte und dessen Lebenswerk nun auch schon abgeschlossen — und in

mancher Richtung vorbildlich — vor uns liegt, just dem Lande Haydns, Mozarts und Schuberts entstammte; jenem Lande, dessen frisches Temperament, frohe Sinnlichkeit und warmes Naturgefühl immer wieder der Abstraktion, der Schulweisheit, der Pedanterie und dem Formalismus den Rang ablaufen Anton Bruckner und Hugo Wolf sind Österreicher.

Doch diese Österreicher, durch Abstammung und Umgebung mannigfach bedingt, waren zugleich deutsche Künstler. Und jene bittere Tragik, die den deutschen Künstler so gern um sein Erdenlos betrügt, ist auch ihnen nicht erspart geblieben. Was, historisch betrachtet, ein neuer Beweis für den unerschöpflichen Reichtum der deutschen Musik ist und uns mit den freudigsten Hoffnungen auch für die Zukunft erfüllt, das war, biographisch genommen, trotzdem nur die alte Geschichte von dem genial veranlagten, ideal strebenden und redlich arbeitenden Deutschen, den materielle Not und moralische Pein — die Pein der Verkennung, Verleumdung und Verfolgung — zur Entsagung verurteilen und dessen Saat erst reift, wenn es für ihn selbst zu spät ist. Gewiß können wir von Erfolgen, von schönen und tief wirkenden Erfolgen Bruckners und Wolfs berichten; aber die beiden haben ihren Sieg schwer genug errungen, ja sie mußten ihn mit ihrem Herzblut zahlen.

Den endgültigen Sieg brachte erst das Jahr 1903. Am 22. Februar dieses Jahres starb Hugo Wolf, der gefeierte Liederkomponist. Geistig war er allerdings schon vierundeinhalb Jahre früher gestorben, und diesem geistigen Tode hatte er es ja hauptsächlich zu verdanken, daß er erst so recht „unter die Leute kam", daß die kleine Wolf-Gemeinde, die schon dem Rüstigen und Schaffensfrohen gehuldigt hatte, sich zu einem großen Kreise aufrichtiger Verehrer aus allen „Lagern" erweiterte. Aber nun starb er — wirklich und vollständig —; und erst jetzt, nach seinem körperlichen Tode verstummten die Feinde, und der unzweifelhafte, durch nichts mehr zu hemmende

Verlust ließ die Welt erst ganz inne werden, wer dieser Mann eigentlich gewesen war und was er uns fortan sein wird. Fast gleichzeitig ist auch Anton Bruckner, der Symphoniker, erst völlig unser geworden. Es war eine unvergeßliche Weihestunde, als am 10. Februar 1903 seine letzte, unvollendete und dennoch keiner Ergänzung bedürfende Symphonie, die neunte unter ihren Schwestern, in Wien unter der Leitung Ferdinand Löwes zur allersten Aufführung kam. In dieser Uraufführung eines so monumentalen Werkes, das sich zudem in manchem wesentlichen Zuge von den früheren Kundgebungen seines Schöpfers unterscheidet, trat erst der ganze, vollkommene Bruckner vor uns hin, sechsundeinhalb Jahre nach seinem Tode. Jetzt erst wußten wir auch von ihm alles, was er uns zu sagen hatte. Und wieder machten wir einen bedeutsamen Abschnitt in der Musikgeschichte, wieder blickten wir zurück und voraus.

Wolf lebte von 1860 bis 1903 oder eigentlich nur bis 1898; seine letzten Jahre kann man ja nicht Leben nennen. Bruckner von 1824 bis 1896. Das erste Werk, das er veröffentlichte, eine Messe, schuf er 1864, seine letzte „Neuheit", die neunte Symphonie, kam erst nach seinem Tode (1903) heraus. So umfaßt ein Zeitraum von rund vierzig Jahren und, beiläufig gerechnet, das letzte Drittel des neunzehnten Jahrhunderts das Schaffen und Wirken Anton Bruckners und zugleich die meteorhafte Entwicklung und den vorzeitigen Verfall Hugo Wolfs. Ein Zeitraum, der ungefähr in dem Augenblick beginnt, in welchem die durch Liszt und Wagner vertretene moderne Richtung der Tonkunst unwiderruflich festgelegt erscheint: 1865 der „Tristan" in München, 1876 Bayreuth. Wolf und Bruckner hatten gleichsam zu beweisen, daß diese moderne Richtung für alle Gebiete der Tonkunst fruchtbar werden sollte. Sie hatten sofort einige jener Aufgaben zu übernehmen, welche Liszt und Wagner übrig ließen. Als

Wagner die Augen schloß, da schickte sich der tolle Jüngling Hugo Wolf soeben zu den ernstesten Taten an, und nach dem Tode Liszts begann jener kurze, überaus fruchtbare Zeitraum, in dem der größte Teil seines Gesamtwerkes entstanden ist. Um dieselbe Zeit aber waren auch die Hauptwerke Bruckners bereits geschaffen. Die „romantische" Symphonie und die fünfte, die man die tragische nennen könnte, fallen ungefähr in die Zeit der ersten Bühnenfestspiele, das Streichquintett und die sechste in die Zeit des „Parsifal"; die siebente fällt mit dem Tode Wagners, die achte mit dem Ende Liszts zusammen. Und merkwürdiger- (oder auch nicht merkwürdiger-) weise finden wir denn auch die meisten Wagnerschen Spuren bei Bruckner in seiner siebenten und gar manches von der Art Liszts in seiner achten. So sehen wir den Geist der Verstorbenen tatsächlich weiterwirken und neue Formen annehmen, und nachdem die historische Bedeutung Wagners und Liszts widerspruchslos anerkannt war, wendete sich der Streit der Meinungen — etwas weniger leidenschaftlich — den beiden Österreichern zu, die zu dem modernen Ton in der Musik außer ihrer persönlichen Eigenart auch noch die Besonderheit ihres Volksstammes mit hinzu brachten und über die Schule von Weimar und Bayreuth hinweg geradezu an eine heimische Überlieferung, an Franz Schubert anknüpften.

Ihre Landsleute brauchen deshalb nicht allzu stolz zu sein. Denn gerade sie waren es, die jenen das Leben am meisten verbitterten und sich ihnen eine Zeitlang feindselig gegenüberstellten. Man überblicke den Lebenslauf beider nur in großen Zügen, und man wird sehen, daß es der deutsche Künstler in Österreich schier am allerschwersten hat. Was Wolf betrifft, so gab es noch Erklärungs- und Entschuldigungsgründe. Persönlich hat er zwar viel schwerer gelitten als Bruckner. Aber die Ursache seiner Leiden war vielfach in ihm selbst zu suchen. Auch hatte er bei seiner großen Jugend, in der er schon so

gebieterisch auftrat, von vornherein geringeren Anspruch auf Vertrauen und Achtung. Und die Erneuerung des deutschen Liedes, die Tat seines Lebens, mochte, so lange sie nicht getan war, just nicht als etwas Notwendiges erscheinen. Bruckner hingegen, dem menschlich nur Liebe und Verehrung gebührte und den schon sein reiferes Alter, in dem er sich zum ersten Male in die Öffentlichkeit wagte, vor den bösesten Erfahrungen hätte schützen sollen — Bruckner war künstlerisch eine Notwendigkeit, eine Erfüllung. Daß die absolute Musik, die reine Instrumentalmusik des Erneuerers harrte, das war keine Frage mehr. Daß die neuen Ausdrucksmittel und die wunderbare Technik, die Liszt und Wagner aus der Befruchtung ihrer Musik durch die Poesie gewonnen hatten, auch der Musik im allgemeinen, auch der „gedankenlosen" Musik zugute kommen mußten, daß sie nur dann einen wirklichen musikalischen Fortschritt zu bedeuten hatten, das war jedermann klar. Es ging nicht an, fort und fort „klassische" Symphonien zu schreiben, während zugleich die „moderne" Musik (als „Programm"-Musik und im musikalischen Drama) rings alles in Bann schlug. Oder sollte die Gattung der Symphonie, die einst als die höchste gepriesen wurde, in der Tat dem Untergange geweiht sein, wie Wagner zuweilen andeutete? Das mochten nicht einmal die schroffsten Wagnerianer in dürren Worten zugeben. Da kam nun einer, der diese Zweifel löste. Für ihn hatten sie gar nicht bestanden. Mit der natürlichsten Unbefangenheit erfüllte er seine Aufgabe. Als Musiker konnte er nur die Sprache seiner Zeit sprechen; aber daß nun diese Sprache auch immer etwas Geistvolles, etwas Tiefsinniges ausdrücken müsse, daß die Musik „Ideen" brauche, das vermochte er nicht einzusehen, davor bewahrte ihn seine „geringe Intelligenz" und seine mangelhafte Bildung. Nicht den Geist, sondern die Seele suchte er in der Musik. Und aus seiner eigenen schöpferischen Seele holte er das Tiefste

und Unsäglichste, das nach Liszt und Wagner in der modernen Musik erklungen ist und das nur mit den freien melodischen Wendungen, den kühnen harmonischen Biegungen, den zarten rhythmischen Brechungen, den instrumentalen Zauberkünsten und dem Farbenglanze der modernen Musik klar und überzeugend mitzuteilen war, so klar und überzeugend, daß es keiner poetischen Deutung und keiner philosophischen Auslegung bedurfte, als reine und absolute Musik. Diese Brucknerschen Symphonien, sie waren beides: klassisch und modern; sie waren berufen, den Wagnerianer wie den Anhänger des „Musikalisch-Schönen" zu überzeugen. Und mit welcher Bescheidenheit wurden diese Gaben dargebracht! Wie wenig vermaß sich dieser Künstler, ein Klassiker oder ein Bahnbrecher zu sein! Doch siehe, die Welt erkannte weder seine Tat noch verstand sie sein Wesen. Geringschätzung ward dem Menschen, Verfolgung seiner Kunst. Und sein Vaterland ließ ihn schmählich im Stiche.

II.

Anton Bruckner war von bäuerlicher Herkunft. Er gehörte aber auch, wie mit Recht bemerkt wurde, sozusagen der geistigen Aristokratie des Bauernstandes an: sein Vater und sein Großvater waren Lehrer gewesen, und er selbst wurde von klein auf für den Lehrberuf herangebildet. Eine besonders tiefe oder gründliche Bildung war es allerdings nicht, die er für diesen Beruf brauchte und die ihm sein Vater mitgeben konnte. Am 4. September 1824 in Ansfelden, einem Dorfe Oberösterreichs, geboren, verlor er den Vater schon mit zwölf Jahren und mußte, wie erzählt wird, gleich nach dessen Tode aushilfsweise Schule halten und Meßner- und Organistendienste leisten. Gewiß spricht dies für seine Fähigkeiten, und zwar nicht bloß für seine musikalischen, aber es versetzt uns auch mitten in den Vormärz und in eine altertümliche Schulverfassung, die

zur Not für den Unterricht sorgte und die Person des Lehrers in fortwährender Abhängigkeit erhielt: in wirtschaftlicher Abhängigkeit von den Gutsherren und den besser gestellten Eltern der Schulkinder und in geistiger Abhängigkeit vom Pfarrer. Der Lehrer war damals eigentlich nur ein Meßner, der zugleich Unterricht erteilte. Insofern der Meßner überdies auch Organist zu sein hatte, war Bruckner, dessen musikalisches Talent sich frühzeitig regte, hier vollkommen am Platze. Mit zehn Jahren ließ er sich zum ersten Male auf der Orgel hören, als Sängerknabe im Stifte zu St. Florian erlernte er von seinem zwölften bis zu seinem sechzehnten Jahre systematisch die Elemente des Klavier- und Violinspiels, des Orgelspiels und der Harmonielehre, ein Jahr lang bereitete er sich in Linz auf den Lehrberuf vor und war demnach mit siebzehn Jahren (1841) „Schulgehilfe". Je früher er dieses Ziel erreichte und je mehr er dabei, dank seinem Talente und seiner angeborenen Liebenswürdigkeit und Fügsamkeit, „Protektion" genoß — wie etwa im Stifte zu St. Florian —, um so mehr mußte sich jene äußere Demut bei ihm herausbilden, ohne welche damals auch ältere, reifere, innerlich gefestigte Lehrpersonen sich schwer behaupten konnten. Ein kindliches Gemüt und ein echtes Künstlernaturell, das dem Leben praktisch nicht gewachsen ist, würden an sich schon hinreichen, um vieles zu erklären, was den späteren Bruckner, den großstädtischen Musiklehrer und Hoforganisten, eigentümlich auszeichnete. Aber den wahren Schlüssel zu seiner Unerfahrenheit und Ungeschicklichkeit in allen „weltlichen" Dingen und namentlich auch zu seiner weitgehenden, manchmal peinlich anmutenden Unterwürfigkeit gegen Berufsgenossen, Vorgesetzte und — Feinde haben wir erst in der Hand, wenn wir uns daran erinnern, daß er einst „Schulgehilfe" war. Der Mann, der als Knabe, als Jüngling und auch noch im Beginn seiner Reife jedem Geistlichen die Hand küssen mußte,

hatte schließlich als ergrauter Künstler das Mißgeschick, den überquellend warmherzigen, aber feinen und weltmännischen Franz Liszt dadurch gegen sich einzunehmen, daß er ihm die Hand küßte und ihn mit „Herr Kanonikus" ansprach; und der Mann, der sich in den schönsten Jahren seiner Entwicklung von den Vertretern der „besitzenden" Klasse, Amtsleuten und Grundbesitzern, mitleidige Gunst und verletzende Geringschätzung mit tiefen Bücklingen gefallen lassen mußte, war als Greis imstande, dem untergeordnetsten Vertreter irgendeines „führenden" Blattes ein lautes: „Küss' die Hand, Herr Redakteur!" zuzurufen. Dazwischen und daneben gab es bei ihm aber auch Bauernschlauheit und bäuerischen Trotz und Eigensinn, als notwendiges und heilsames Gegengewicht gegen die äußere „Knechtseligkeit". Dem Großstädter freilich und dem nach allen persönlichen Schwächen starker künstlerischer Naturen lüstern ausspähenden Tageskritiker bot ein solches Gemisch von Kindesunschuld und knorriger Härte Angriffspunkte genug für Schmähsucht, Spottlust und müßigen Klatsch. Die Tragödie des Künstlers wurde also noch gesteigert durch das Tragikomische im Dasein eines Bauern, der in die Großstadt verschlagen wurde, und eines von der modernen Welt umrauschten „Schulgehilfen" ältesten Stiles.

Als Schulgehilfe in Windhag hatte Bruckner außer der Wohnung (und wahrscheinlich auch Verpflegung) beim Schulmeister zwei Gulden monatlich. Was er darüber brauchte, durfte er als Musikant verdienen. Nach zwei Jahren (1843) wurde er in gleicher Eigenschaft — angeblich strafweise wegen Unterlassung einer ihm aufgetragenen Feldarbeit — nach Kronsdorf versetzt. Dort lieh ihm ein Bauer ein Klavier, und wenn Bruckner in die Schule kam, hatte er schon stundenlang am frühen Morgen Bach studiert. Nach weiteren zwei Jahren (1845) erhielt er die Lehrerstelle in St. Florian, und im Alter von siebenundzwanzig Jahren (1851) war er dort stellver-

tretender Stiftsorganist. Nun mochte er sich als Krösus fühlen: mit freier Station und achtzig Gulden Jahresgehalt! Aber mehr befriedigte ihn seine Tätigkeit. Der Lehrberuf wurde durch den Beruf des Musikers verdrängt. Die regelmäßige Teilnahme am feierlichen Gottesdienste in allen Formen und Verwandlungen, die das Kirchenjahr mit sich bringt, und das Studium auf der prachtvollen großen Orgel des berühmten Stiftes gaben seiner persönlichen Frömmigkeit und seinem künstlerischen Eifer die reichste Nahrung. In den zehn Jahren dieses Aufenthaltes zu St. Florian wurde er durch nicht rastende Arbeit zu dem fabelhaften Orgelspieler und bedeutenden Kirchenkomponisten, als der er zuerst in die Öffentlichkeit trat. Mit Linz und sogar mit Wien knüpfte er jetzt musikalische Verbindungen an. Sechter, Preyer, Aßmayer wurden auf ihn aufmerksam, prüften, ermunterten, förderten ihn. Bei dem Wettspiele um die Domorganistenstelle in Linz am 25. Januar 1856 ging Bruckner nicht nur einstimmig als Sieger hervor, sondern machte er geradezu den Eindruck eines vollendeten Meisters. Er ward Domorganist und gewann als solcher die bewundernde Freundschaft des Bischofs Rudigier, der ihm auch mehrjährige Studien bei Sechter in Wien ermöglichte. Kein letztes Winkelchen der großen, labyrinthischen Gebäude Harmonielehre und Kontrapunkt wollte der im Lernen und Arbeiten ganz glückselige Magister der Tonkunst unerforscht lassen. Im Jahre 1861 legte er vor Sechter, Dessoff, Herbeck und Hellmesberger in Wien eine „Reifeprüfung" im kontrapunktischen Spiele ab, und als das achttaktige Prüfungsthema in einer gewaltigen improvisierten Fuge durch die lichten Hallen der Piaristenkirche brauste, da kamen sich die prüfenden Herren Professoren und Direktoren klein und nichtig neben dem großen Künstler vor, dessen außerordentliches Wissen und Können zugleich von göttlichem Schwunge beseelt war. Damals nahte sich Bruckner, dessen Ansprüche an das

Leben immer nur sehr bescheidene waren, der völlig in der Kunst aufging und dessen bis dahin komponierte Musikstücke zum kirchlichen Gebrauche bereits Anerkennung gefunden hatten, einem Gipfel: stolz und kühn wagte er sich jetzt — erst jetzt — an umfangreiche und liebevoll durchgearbeitete Kompositionen, zu welchen er auch das moderne Orchester heranzog. Und hier beginnt nun auch die Tragik dieses Künstlerschicksals.

Es ist auffallend, daß Bruckner, der große Organist, nichts für Orgel geschrieben hat; aber es ist leicht erklärbar: die Orgel war für ihn etwas Persönliches. Saß er während des Gottesdienstes vor dem Instrumente, so ging gleichsam der Inhalt der heiligen Handlung und des kirchlichen Gesangstextes in sein Spiel über und nahm dort eine neue, subjektive Gestaltung an, die ganz und gar vom Spieler abhängig war: wie er in diesem Augenblicke das Göttliche empfand, so hatte die Orgel es auszusprechen. Der naive Überschwang seines Entzückens ließ ihn manchmal wohl über die Schranken des Gottesdienstes und der Kirchenmusik hinausgehen, so daß die Geistlichkeit am Altare und die Sänger auf dem Musikchore Mühe hatten, im rechten Geleise zu bleiben. Innerhalb der gebotenen Schranken aber bewährte er die echte Überlieferung des Organistenberufes. Der starre Mechanismus der Orgel und die strengen Regeln der musikalischen Mathematik sind mit dem feststehenden Kult und den unverrückbaren Glaubenssätzen der Kirche zu vergleichen; wie nun aber diese Glaubenssätze zu lebendigen Erfahrungen der Gläubigen werden sollen, wie die Formen des Kults dem gläubig Ergriffenen als dramatisch bewegte Handlung erscheinen, wie jede Art von Gottesdienst sich aus dem Gott im Innern, aus einer Gemütsstimmung zu rechtfertigen hat, so ist es seit den ältesten Zeiten die Orgel, die dem persönlichen Verhältnisse des Christen zu dem Gegenstande seiner Anbetung den freiesten, allmenschlichen Ausdruck verleiht. Der Meisterschaft des Organisten bleibt es vor-

behalten, je nach der Bedeutung des Festes und den Ereignissen, an die es geknüpft ist, je nach der Stimmung des Tages und der Stunde einen und denselben religiösen und musikalischen Inhalt in stets wechselnden Formen und Bildungen zu variieren und zu paraphrasieren. Und darin eben war Bruckner unerschöpflich. Von den Fugen über die Kaiserhymne, die er an Kaisers Geburtstag und auch sonst zu spielen pflegte, war gewiß nicht eine der anderen gleich und keine hat er jemals aufgeschrieben. Denn da war nichts nachzuahmen und nichts zu wiederholen. Bruckner an der Orgel, das war er selber, der Herzschlag seines Wesens. Wer ihm folgen wollte, der mußte trachten, auf eigenen Füßen, mit eigener Kraft ans Ziel zu kommen. Ohne Geistesgegenwart und augenblickliche Eingebung ist ein guter Organist überhaupt nicht denkbar.

Bruckner komponierte nun aber auch für andere, nicht bloß für sich selbst. Den Mechanismus der Orgel setzt ein Einziger in Bewegung; wo aber Sänger und Instrumentalisten, die ein Ganzes bilden wollen, sich gemeinsam betätigen, da muß jeder seinen Teil auf dem Notenpult vor sich haben und aus genauen Zeichen, die vor fremder Willkür geschützt sind, den maßgebenden Willen desjenigen ablesen können, der durch seine „Komposition" das Zusammenwirken und die einheitliche Betätigung erst ermöglicht. Und dies gerade war der Ehrgeiz Bruckners: nicht bloß den erhabenen Eindruck seines subjektiven Orgelspiels zu hinterlassen, der ja doch nur zu bald verwehen und verklingen mußte und dessen immer nur die zufälligen Hörer teilhaftig werden konnten, sondern auch etwas objektiv Gültiges und allgemein Zugängliches von sich zu geben und außer sich zu stellen, oder mit anderen Worten: nicht bloß zu wirken, sondern auch Werke zu schaffen. Den meisten Künstlern ergeht es umgekehrt: frühzeitig lernen sie die Reize und Vorteile des „Marktes" kennen und vermehren in der Regel die „Literatur", bevor sie noch große Künstler sind;

wenn sie dann sehen, wie just ihr Tiefstes und Eigenstes im Marktverkehre nicht den rechten Wert behauptet und die Aufführung ihrer Werke oft mehr einer Entweihung als verehrender Huldigung gleichkommt, ersehnen sie nichts heftiger als die ungebrochene, reine Wirkung auf Wohlgesinnte und Gleichgesinnte. Von Richard Wagner, der ausgeprägtesten Künstlernatur des neunzehnten Jahrhunderts, wissen wir, daß er in der zweiten Hälfte seines Lebens eigentlich nur noch ein Ziel kannte: von ihm selbst geleitete Aufführungen seiner Werke vor einem geladenen Publikum; die sonstigen Schicksale seiner Partituren wurden ihm gleichgültig. Bruckner hingegen war es beschieden, daß er von Anfang an, so oft er an der Orgel saß, auch schon eine Gemeinde um sich versammelte; in jeder Kirche konnte er gleichsam sein Bayreuth aufschlagen. Und diese von der elementaren Klangwirkung bis zum Erlebnis wahrhaft großer Kunst sich steigernden Wirkungen, denen sich weder die Bauern im Dorfe noch die Musikgelehrten in der Weltstadt entziehen konnten, diese persönlichen Triumphe einer unvergleichlichen Begabung brachten es erst mit sich, daß Bruckner in der zweiten Hälfte seines Lebens endlich auch nach — Fernwirkungen verlangte, nach Wirkungen, die über Raum und Zeit hinaus reichten, so daß Menschen, die er nie gesehen und denen er nie etwas „vorgespielt", sich in seinem Namen versammeln konnten und er war mitten unter ihnen. Zur Zeit seiner Wiener Studien war es ihm vermutlich auch vergönnt, große musikalische Werke in vollendeter Ausführung zu hören und so recht zu fühlen, wie über Länder und Meere und Jahrhunderte hinweg das Genie zur Welt spricht. Da kam denn der Bruckner, den wir heute nennen und meinen, zur vollen Reife und wurde auch für die Literatur und die Musikgeschichte, was er von je gewesen — Komponist, schaffender Tonkünstler.

Aber wir dürfen nicht vergessen, daß es eben auch schon

früher einen sehr bedeutenden Bruckner gegeben hat. Die merkwürdige Tatsache, daß ein Musiker erst mit vierzig Jahren ernstlich zu komponieren anfängt, dann aber auch gleich überaus wuchtig in die Erscheinung tritt, verliert alles Rätselhafte, wenn wir bedenken, daß auch der Organist Bruckner fortwährend schuf, daß seine Phantasie und Erfindungsgabe und sein längst erprobtes Können sich jetzt nur neuer Mittel bediente, um nach außen zu wirken. Auch der oft bemerkte Mangel einer künstlerischen Entwicklung in seinen Symphonien, ihre innere Verwandtschaft in Stil und Stimmung, ist damit von selbst gegeben: seine menschliche Entwicklung war bereits auf einen Höhepunkt gelangt, als er Symphoniker wurde, und auch musikalisch hatte er bereits unendlich viel Stoff aufgespeichert, der jetzt nur zu verwerten war; es handelte sich für ihn im wesentlichen darum, einer neuen Technik Herr zu werden. Wie das Gefüge und namentlich auch die Orchestration seiner Symphonien bis zuletzt immer noch ein wenig an die Orgel erinnerte, so dürfen wir auch die von rauschenden Figuren umspielten Choräle der dritten, vierten und fünften Symphonie, die krönende Doppelfuge der fünften und vieles andere geradezu als Aufzeichnungen und Transkriptionen früherer Gebilde auffassen, die er schon als Organist mit sich herumgetragen oder zu tönendem Leben erweckt hatte.

Daß er von der Orgel zum Orchester und zur Symphonie kam, ist nicht minder natürlich. Wo war seine an der Orgel errungene Freiheit und Kühnheit des Gestaltens wirksamer und erfolgreicher anzuwenden als in der modernen Instrumentalmusik, die alles kann, was sie will, jedem Ausdrucksbedürfnis zu dienen weiß und in den mannigfaltigsten Klangkombinationen über den Reichtum der Orgel noch beträchtlich hinausgeht? Der Gesang ist an das Wort gebunden und vermag eine größere Mannigfaltigkeit seiner Bildungen nur aus dem Worte selbst zu schöpfen. Dies lag jedoch der individuellen

Veranlagung und dem Bildungsgange Bruckners fern. Die menschliche Stimme hörte er am liebsten in der Kirche zu rituellen Texten, deren altehrwürdige Formeln ihm durch den Atem der Sänger zu seelenvollen Bekenntnissen wurden. Für sein Wirken außerhalb der Kirche bot sich ihm das Orchester, das ihm nicht nur die Orgel ersetzte, sondern auch das Sprechende des Gesanges im Ausdruck ermöglichte und zu der strengen oder weichen, herben oder süßen Linienführung noch die Farbe hinzubrachte, blühende, leuchtende Farbe, in der die geheimsten Empfindungen erst ganz ausschwingen und verzittern konnten. Schon als Kind war Bruckner überglücklich gewesen, wenn am Fronleichnamstage zur Prozession in seinem Heimatsdorfe Pauken und Trompeten aus Linz kamen. Der Sinn für Klangfarbe war immer in ihm lebendig und wurde besonders genährt durch seinen Natursinn. In Wald und Flur Oberösterreichs erlauschte er nicht bloß die holdesten Melodien, sondern auch die verführerischesten Klänge. Kunstvoll behandelte er die Register der Orgel, die gleichsam verschiedene Instrumente darstellen, und ging häufig von der Gebundenheit des kirchlichen Stils und der kontrapunktischen Arbeit zu symphonischen Gemälden über, die den Hörer an Waldesrauschen, Vogelgezwitscher und an das Heulen des Sturmes erinnern mochten. Aber da fehlte noch immer das An- und Abschwellen des einzelnen Tones, wie es den Holzblasinstrumenten so herrlich eigen ist, mit denen sonst die Orgelstimmen am meisten Verwandtschaft haben, da fehlte das zarte Schimmern und helle Gleißen der Blechblasinstrumente, für die Bruckner seit jenen kindlichen Fronleichnamstagen stets eine innige Vorliebe hegte, da fehlte das wonnige Jauchzen und lockende Säuseln der Geigen, deren schwungvolle Handhabung doch gerade in Österreich heimisch ist, da war es, bei der erhabenen Schwerfälligkeit der „Königin der Instrumente" und ihren hohen Aufgaben, doch nicht möglich, die kernigen

Volksweisen und frischen Tanzrhythmen erschallen zu lassen, die dem ländlichen Oberösterreicher, trotz Kirche und Orgel, im Blute lagen. Im Orchester fand er, was ihm fehlte und was er suchte. Hier konnte er endlich auch so humoristisch ausgelassen sein, wie es der derben und fröhlichen Seite seines Wesens entsprach; hier konnte er endlich farbensatte Landschaftsbilder malen und sie mit allen tönenden Reizen der heimatlichen Gegend schmücken; hier konnte er endlich die ganze ahnungsschwere Mystik erklingen lassen, deren Schauer sich so oft im Dämmerlichte der Kirchen mit den Weihrauchwolken und den schräg einfallenden Sonnenstrahlen auf ihn herabgesenkt hatten. Es mußte ihm sein wie dem Bräutigam, der die Braut heimführt, als er von der Orgel zum Orchester kam. — Vielleicht denken wir auch an Franz Liszt, der vom Klaviere aus den gleichen Weg nahm, und halten uns dabei gegenwärtig, daß, abgesehen von der Individualität und Geistesrichtung Liszts, der intim-poetische Charakter beinahe jeder Art von Klavierkomposition von vornherein nach der symphonischen Dichtung wies, während der Organist und Kontrapunktiker naturgemäß reiner Symphoniker wurde.

Bruckner hat sichs sauer genug werden lassen. Er verwarf seine früheren Kompositionen, die seither verschollen sind und zum Teil vernichtet sein dürften*), und unterzog sich dem ernstesten Studium der Formenlehre und der Instrumentation beim Theaterkapellmeister Otto Kitzler in Linz, einem sehr tüchtigen Manne, dem Bruckner bis an sein Ende die treueste Dankbarkeit bewahrte. Beethoven war die Grundlage des Studiums. Aber auch die Partitur des „Tannhäuser", den Kitzler damals in Linz zur Aufführung brachte, lernte Bruckner genau kennen. Man kann sich vorstellen, wie gerade diese

*) August Göllerich hat einige dieser Kompositionen in Linz aufgeführt. (Siehe das Verzeichnis am Schlusse!)

Partitur mit der Gegenüberstellung des Pilgerchores und der Venusbergmusik auf ihn wirkte. So viele Saiten seines Gemütes und seiner künstlerischen Sehnsucht mußten da heftig mittönen. Gerade diese Partitur in diesem Augenblick seines Lebens: Bruckner mußte Wagnerianer werden. Die moderne Musik hatte den Domorganisten, den Schüler und Nacheiferer Bachs an ihr Herz gerissen. Aber wie frei und selbständig blieb trotzdem sein Geist! Bruckners erste große Schöpfung, seine Messe in d-moll, die im Jahre 1864 im Linzer Dome zur ersten Aufführung kam, verrät durchaus keinen Einfluß Wagners, und seine erste Symphonie (in c-moll), die gleich nach der Messe entstand, zeigt ihn höchstens in rein technischen Zügen, wie sie so manches Instrumentalwerk der neueren Zeit aufweist. Sowohl der Messe als der Symphonie merkt man vielmehr an, daß Bruckner die Früchte langjähriger Arbeit niederlegen und den Inhalt eines gereiften Lebens aussprechen wollte. Es sind Erstlingswerke, aber keine Jugendwerke. Ein Mann und Künstler tritt vor uns hin, und „Sturm und Drang" ist nur insofern vorhanden, als Bruckner im berauschenden Gefühle seiner Herrschaft über die neue Sprache gleich zu viel auf einmal geben wollte; daher ein gewisses Übermaß des Ausdruckes und der Ausdrucksmittel, namentlich in der Symphonie eine gewisse Ungeheuerlichkeit, so daß dieses kyklopische Werk, das am Beginn der langen Reihe steht, noch heute als das schwierigste und unzugänglichste unter allen zu betrachten ist*). Die Messe, weitaus einfacher, wurde 1867 von Herbeck in Wien aufgeführt; vor der Symphonie aber entsetzten sich alle, die die Partitur erblickten, auch Hans von Bülow, den Bruckner im Sommer 1865 bei den denkwürdigen ersten Aufführungen von „Tristan und Isolde"

*) Sehr Beachtenswertes über diese Symphonie hat August Stradal in Nr. 6 u. 7 des Jahrganges 1912 der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht.

in München persönlich kennen lernte. Der Meister des „Tristan" selber nahm Bruckner huldvoll auf, der „bekannt" schroffe, einseitige, nur den eigenen Plänen und Zielen lebende Meister, der aber mitten in den heißen und aufregenden „Tristan"-Tagen Zeit und Huld für den neuen Symphoniker übrig hatte, der diesem einige Jahre später die noch unveröffentlichte Partitur des Schlußchores der „Meistersinger" für eine Aufführung in Linz überließ, der die Widmung der dritten Symphonie Bruckners mit freudigem Danke annahm und im ersten „Parsifal"-Jahre, dem letzten Jahre seines Lebens, in Bayreuth, eine frühere Zusage bekräftigend, zu Bruckner sagte: „Verlassen Sie sich auf mich, ich werde Ihre Werke aufführen, ich selbst!" So sehr hatte die Seele dieses Künstlers zu jenem gesprochen, in ihrer menschlichen Erscheinung sowohl als auch in ihren Werken, die jener doch nur flüchtig und zum größten Teile gar nicht kannte. Wagner wurde zur Lebenssonne Bruckners. Der „Tristan" in München und dann später die Wagner-Aufführungen in Wien und Bayreuth scheinen auf den Symphoniker einen unauslöschlichen Eindruck gemacht und ihn immer tiefer in den reinen Zauber Wagners verstrickt zu haben. Je älter Bruckner wird, um so leichter läßt sich eine Ähnlichkeit seiner melodischen Einfälle oder seines symphonischen Stiles mit der Art Wagners feststellen, und im Adagio der letzten, nachgelassenen Symphonie, im letzten Symphoniesatze, den er überhaupt geschrieben, finden wir beinahe schon Zitate: ein unerhört breites, über sieben Takte ausgegossenes Thema, das uns gleichsam vom „Tristan" bis zum „Parsifal", von Erdenschmerz zu Himmelsseligkeit emporführt und beim Rückblicke auf den durchmessenen Leidensweg den Dank an den hehren Genius kündet, der auf diesem Wege vorangeschritten und den „Ahnenden" nachfolgen ließ.

Die erste Symphonie war in der Tat die erste Station

auf einem Leidenswege. Alle die Enttäuschungen und Entmutigungen, die nur der Mittelmäßigkeit erspart bleiben, die aber den jüngeren Künstler allmählich treffen und in der Jugend nicht bloß leichter ertragen werden, sondern auch Talent und Charakter des Werdenden stählen und daher mittelbar zu seiner künstlerischen Entwicklung beitragen, als „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft" — hier trafen sie den Gewordenen plötzlich und erbarmungslos, in einem Alter, das nach dem gewohnten Lauf der Dinge auch den minder Glücklichen doch schon einige Erfolge und einige Ruhe zu gönnen pflegt. Und wie er sich innerlich stärker getroffen fühlen mußte als andere, so zeigte er ja auch der Welt ein Gesicht, mit dem sie wirklich, wenn wir ihren Unverstand und ihre Teilnahmslosigkeit gegenüber neuen künstlerischen Erscheinungen als etwas Begreifliches oder Notwendiges hinnehmen wollen, nichts Gescheites anfangen konnte. Der „normale" Künstler macht seine Entwicklung vor den Augen des Publikums durch: je mehr Feinde er erwirbt, desto mehr Freunde hat er auch schon gewonnen, bei jedem neuen Werke fallen die einen ab und wachsen andere zu, denn jedes neue Werk hat neue Eigentümlichkeiten und verrät zugleich den Zusammenhang mit den früheren, man sieht das spätere aus den früheren hervorwachsen, man ist erfreut oder verärgert, erwärmt oder abgekühlt, staunt oder entrüstet sich, vermag dem Fluge nicht zu folgen, findet aber schließlich, wenn das Ziel erreicht ist, daß auch ein befremdendes Zickzack und seltsam gewählte Ruheplätze dem richtigen Zwecke dienten, und immer ist — auch bei größter Meinungsverschiedenheit — eine Debatte möglich, immer sind Argumente vorrätig, die sich aus dem Wesen des Künstlers ableiten lassen, man hat einen Schlüssel in der Hand, man kennt oder glaubt wenigstens die Individualität des Künstlers zu kennen, weil man ihn eben schon längere Zeit beobachtet, seine Sprünge oder seinen

ruhigen Gang abmißt. Bruckner aber fiel anscheinend vom Himmel oder trat wie Minerva gepanzert aus dem Kopfe des Zeus hervor, und niemand hatte noch diese Rüstung gesehen, niemand besaß einen vorbereitenden Maßstab für das Sonderbare der neuen Erscheinung. Diese Erscheinung rührte sich auch sozusagen nicht mehr vom Flecke und zeigte kein augenfälliges Wachstum. Alle hergebrachten Begriffe versagten in psychologisch-biographischer Hinsicht. Da hatte es denn auch die Ästhetik schwer. Dazu das Stigma für gewisse Leute, namentlich in Wien, daß Bruckner sich zu Wagner bekannte und sogar dessen Gunst genoß — förmlich ein Kainszeichen, denn ein überzeugter Wagnerianer wurde damals von einem Teile der Kritik wie ein Brudermörder behandelt. Anderseits kostete es gerade den Wagnerianern Mühe, dem reinen Symphoniker, der in der Form wieder von Beethoven ausging, freundlich gerecht zu werden. Hätte nicht Wagner selbst seine Hand über ihn gehalten, die Wagnerianer würden ihn vielleicht ebenso gering geschätzt haben wie seinen „Antipoden" Brahms. Bülow schätzte Brahms höher und empfand vieles bei Bruckner als „Karikatur". Liszt, der sonst für alles und jedes in der Musik einen Sinn übrig hatte, vermißte gänzlich den rhapsodischen Schwung, die Lyrismen, das »rubato« des Tempos und der Empfindung, die den Lisztschen Orchesterstil auszeichnen, und erschrack so sehr über die zahlreichen Sequenzen und Imitationen bei Bruckner, daß er eines der melodienreichsten, eingänglichsten Werke des letzteren mit — Clementi verglich. Diese allgemeine Ratlosigkeit, die den Urteilsfähigsten hemmte, läßt es uns schmerzlich begreifen, daß die in Vorurteilen befangene zünftige Kritik und die durch alles schwer Zugängliche, Liebe und Aufmerksamkeit Erfordernde gewissermaßen persönlich gereizte Tagespresse den herzensguten, übertrieben bescheidenen Bruckner im Tone womöglich noch schmählicher behandelte als andere Künstler, die der Presse

und der Zunft allerdings auch persönlichen Verdruß bereitet hatten, wie z. B. Wagner oder Hugo Wolf. Mit einer beinahe unmännlichen, aber auch rührenden und entwaffnenden Engelsgeduld ließ Bruckner die unverhüllte Gemeinheit einiger Hauptgegner jahrzehntelang über sich ergehen. Aber er mußte sich in die neue Rolle doch erst hineinfinden; er mußte rasch nachlernen, was andere mit dem eigenen Werden und Wachsen sich ganz von selber aneignen: das Gefaßtsein, das innere Erhabensein über Torheit und Angriffe, mag man nun nach außen hin — je nach dem angebornen Temperamente — in Demut oder in zorniger Aufwallung dagegen reagieren. Als Bruckner seine erste Symphonie, von der niemand etwas wissen wollte, im Jahre 1868 selber in Linz zur ersten Aufführung brachte, da war weder das Orchester dieser Aufgabe gewachsen noch das Linzer Publikum zu solchem Genusse reif. Der sogenannte Achtungserfolg war ein nicht wegzuleugnender Mißerfolg für den Gottestrunkenen, der geglaubt hatte, mit seinen Werken die Welt erobern zu können. Der Mann, der an ein unmittelbar die Herzen bewegendes Wirken gewöhnt war, hatte sich das Komponistsein wahrhaftig anders vorgestellt. Und eine tiefe Mutlosigkeit überfiel ihn; auch ihn, den schlicht Gläubigen, erfaßte jene faustische Stimmung: „der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen; der über allen meinen Kräften thront, er kann nach außen nichts bewegen. Und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt." In einem Schreiben an Herbeck, der nach dem Tode Sechters die Berufung Bruckners als Lehrer an das Wiener Konservatorium vermittelte, hat der Unglückliche seiner Verzweiflung offen Ausdruck gegeben; seinen Freunden hat er später wiederholt erzählt, er sei damals wirklich nahe daran gewesen, sich das Leben zu nehmen. Was ihn tröstete und erhob, war wieder nur die Kunst, seine eigene,

aus dem Tiefsten quellende Kunst. Bei der Komposition einer neuen Messe (in f-moll) ward ihm Selbstvertrauen und Gottvertrauen neu geschenkt, und wie aus Dankbarkeit und zum ewigen Gedächtnis an jene wundersame Errettung aus der großen Krisis seines Lebens nahm er vier Takte aus dem „Benedictus" dieser Messe in den langsamen Satz seiner zweiten Symphonie (in c-moll) hinüber, an bedeutsamster Stelle. Diese zweite Symphonie sollte dem Schicksale der ersten schon dadurch entrückt sein, daß sie absichtlich kleiner und leichter angelegt war. Sie ist die „zahmste" unter allen Brucknerschen Symphonien, und ihre Vergleichung mit der ersten beweist unter anderem auch, wie wenig mit der Angabe der Tonart, die bei beiden Werken dieselbe ist, über das Wesen oder die Grundstimmung eines Tonstückes gesagt ist. Der Welt aber schien auch die zweite noch zu ausschweifend, und als sie im Jahre 1876 in einem Wiener Gesellschaftskonzert aufgeführt wurde, schloß Hanslick den betreffenden Konzertbericht vor dem Brucknerschen Werke, um, wie er sich ausdrückte, nicht der Schmach gedenken zu müssen, die dem Musikvereinssaal durch die Aufführung angetan worden sei. Doch Bruckner war jetzt gefaßt und blieb gefaßt bis ans Ende. Als in seinen letzten Jahren Leidenszüge sich in sein gutmütiges Imperatorenantlitz eingruben, da mochte es zweifelhaft sein, ob sie seelisches oder bloß körperliches Leiden verrieten, als Vorboten des Todes.

Inzwischen behauptete er als Theoretiker und Orgelspieler unbestritten seinen Rang. Der Berufung ans Konservatorium (1868) folgte die Ernennung zum Hoforganisten. 1869 spielte er in der Kathedrale zu Nancy und in Notre Dame zu Paris, 1871 in der Alberthalle und im Krystallpalaste zu London, wo er dreizehn Konzerte geben mußte. Die Musiker dieser Städte gerieten außer sich über sein Spiel, namentlich über seine Improvisationen; Gounod umarmte ihn unter Tränen.

Auch bei der Wiener Weltausstellung (1873) befestigte er seinen internationalen Ruf. Oft und oft mußte er nach Linz zurückkehren, um dem Bischof Rudigier vorzuspielen, den er damit stärkte und „heilte". Den Sommer verbrachte er, so lange er lebte, am liebsten in St. Florian, und auch in anderen Stiften und Klöstern Oberösterreichs und Steiermarks kehrte er häufig ein, um zum staunenden Entzücken der Geistlichkeit, der Lehrerschaft, der „Sommerfrischler" und der ganzen Bevölkerung die Orgel und die Herzen zu rühren. Wie er alte Orgelphantasien in seinen Symphonien erneuerte, so übertrug er jetzt auch seine Symphonien auf die Orgel, verwob ein Adagio eigener Schöpfung mit einem Bruchstück aus dem „Ring der Nibelungen", verarbeitete Wagnersche Themen nach dem strengsten Kontrapunkt und schuf aus der absteigenden C-dur-Tonleiter ein erschütterndes Tongemälde. 1875 war er auch Lektor an der Wiener Universität geworden, wie erzählt wird, sehr gegen den Willen Hanslicks, der gleichfalls an der Universität lehrte und abgesehen von seiner kritischen Gegnerschaft einen Kollegen unbequem finden mußte, der im Freundeskreise das scharfe, aber gerechte Wort sprach: „Vom Kontrapunkt weiß der Herr Doktor so viel wie der Rauchfangkehrer von der Astronomie."

Dem Komponisten Bruckner wurde es darum nicht leichter als irgendeinem Unberühmten: nur mit den größten Mühen waren Verleger und Aufführungen zu erlangen. Die Philharmoniker, das erste Orchester Wiens und eines der ersten der Welt, ließen sich zwar als „Mitwirkende" herbei, dann und wann eine Symphonie von Bruckner aufzuführen, in ihren eigenen Konzerten aber durfte Bruckner erst am 11. Februar 1883 und auch da nur mit den beiden Mittelsätzen seiner sechsten Symphonie zum ersten Male erscheinen — zwanzig Jahre, nachdem er Komponist geworden war. Das Interesse, welches diese Aufführung erregte, wurde zwei Tage später

durch den plötzlichen Tod Richard Wagners jäh verdrängt. Nun war ja auch an Wagner noch so vieles gut zu machen; „Tristan und Isolde" beispielsweise war in Wien noch gar nicht aufgeführt — mehr als zwanzig Jahre nach der Vollendung des Werkes. Der große Schirmherr der Brucknerschen Kunst aber war dahin gegangen und die Hoffnung auf die von Wagner beabsichtigten Aufführungen der Symphonien vernichtet. Da sandte der Verewigte, wie Bruckner einmal mit poetisch-feiner Wendung bemerkte, einen Abgesandten: den Wiener Akademischen Wagner-Verein. Nachdrücklich und unermüdlich trat dieser von nun an für Bruckner ein. Der Dirigent des Vereines, der seither verstorbene Josef Schalk, zählt zu den treuesten und verdientesten Vorkämpfern Bruckners. Nur muß man sich die Verhältnisse recht vergegenwärtigen: in der Stadt, die die Hochburg aller zähen und verbissenen Antiwagnerianer war, konnte ein Wagner-Verein, noch dazu mit Bruckner, nur sehr allmählich etwas ausrichten; und wenn auch der Kreis jener, die Bruckner kennen und schätzen lernten, sich stetig erweiterte, so muß man doch ferner bedenken, daß gerade in Wien die Kritik überaus mächtig ist und ein neues Werk oder ein neuer Künstler dort in der Regel erst dann anerkannt wird, wenn es die Kritik erlaubt. Die Wiener Kritik spielte ihre Rolle des Verschweigens und Verlästerns mit einer gewissen Todesverachtung weiter. Es schien ihr nicht einmal eine Ahnung davon zu dämmern, daß Bruckner siegen müsse und der Rückzug unausbleiblich sei. Oder war es vielleicht doch eine Ahnung, ja sogar kluge Taktik, daß die „vornehmeren" Kritiker sich mehr aufs Verschweigen verlegten und das Verlästern minder namhaften „Kräften" überließen, die ohnehin noch vor dem Siege Bruckners abwirtschafteten? Ein Beispiel genüge zur Charakteristik ihrer Tonart: „Bruckner komponiert wie ein Betrunkener". Außerhalb Wiens wird man in dieser drastischen Wendung allerdings nur einen Beweis

von Unverständnis und keine empörende Roheit erblicken. In Wien aber sind derartige Ausdrücke immer persönlich gemeint: wer das schrieb, hat Bruckner einmal fröhlich kneipen gesehen oder auch nur davon gehört, daß Bruckner einer feuchtfröhlichen Erholung nach des Tages Last ebensowenig abgeneigt war wie ein vielgeplagter Kritiker, und die Leser verstanden solche Anspielungen; der kritische Vergleich war eine gehässige Verleumdung. Dem typischen Wiener Kritiker von damals blieben auch die Alltagsliebhabereien eines höheren Menschen nicht verborgen, und er zog sie in den Kreis seiner Betrachtung. Bruckner aß gern Selchfleisch mit Knödeln, und ein „Musikschriftsteller" verkündete dies mit dem bekannten Satze: „Der Mensch ist, was er ißt." Auch nach dem Tode Bruckners („der Tod hat eine reinigende Macht", meint Schiller) war in einem „glänzend" geschriebenen Nachrufe nicht nur von dem Cäsarenkopf, sondern auch von den „Elefantenfüßen" des Verblichenen die Rede; Bruckner hatte nämlich zeitlebens die Gewohnheit, sehr weite Beinkleider zu tragen, die ihm ein plumpes und beinahe komisches Aussehen gaben. Es war nicht so übertrieben, wie man unwillkürlich annimmt, wenn Bruckner dem echten und gediegenen Musikschriftsteller Theodor Helm, der nach der Aufführung des Brucknerschen Streichquintetts durch die Quartettgesellschaft Hellmesberger im Jahre 1885 eine begeisterte Rezension geschrieben hatte, brieflich für den „Heldenmut" dankte, womit dieser „in so traurigen Zeiten" für jenen eintrat. Lief doch Helm tatsächlich Gefahr, durch sein Eintreten für Bruckner seine Stellung bei einem Blatte zu verlieren, das sich „Deutsche Zeitung" nannte! Und sind es nicht wahrlich traurige Zeiten, in denen ein ernst strebender und streng geschulter Künstler bei seinen Landsleuten keine Anerkennung seines Strebens, keine Achtung vor seinem Wollen und Können findet?

Den Ruhm, den Bruckner als schaffender Tonkünstler

endlich doch noch erleben durfte, verdankt er seinen Erfolgen außerhalb Österreichs. Artur Nikisch, ein Schüler Bruckners vom Wiener Konservatorium her, führte die siebente Symphonie Ende 1884 in Leipzig, Hermann Levi, der „Parsifal"-Dirigent, dasselbe Werk im März 1885 in München auf. Wie groß die Begeisterung war, mit der namentlich die Münchener den ihnen völlig neuen Mann und seine Schöpfung allsogleich ins Herz schlossen, dafür spricht eine reizende Begebenheit: nach einer Aufführung der „Walküre" im Hof- und Nationaltheater, der auch Bruckner beigewohnt hatte, bat Levi den Wiener Meister, noch im Theater zu bleiben, und ließ ihm, als das Haus leer und finster geworden war, von dem gleichfalls zurückgebliebenen Orchester die zweite Hälfte des Adagios der siebenten Symphonie mit der grandiosen Steigerung, die noch jeden Hörer machtvoll entzündet hat, vorspielen, ihm ganz allein. Oftmals hatte das Orchester dem Könige von Bayern in nächtlicher Einsamkeit vorspielen müssen und wollte nun auch einem Könige im Reiche der Kunst eine „Separatvorstellung" geben. Ende 1890 erweckte Bruckners vierte Symphonie wieder unermeßlichen Jubel in München unter Levi. Die Tagesblätter des Deutschen Reiches und Österreichs veröffentlichten das Dankschreiben, das Paul Heyse nach dieser Aufführung an Bruckner richtete. Außer Levi und Nikisch machten auch Mahler, Mottl und andere an verschiedenen Orten mit Bruckner „Sensation". Berlin ehrte ihn ganz besonders. Amerika lernte sein Tedeum kennen. Dem also Gefeierten brachte schließlich auch Wien seine Huldigungen dar. Hans Richter war es jetzt, der hier Bruckner zum Siege führte. Das Ausland hatte den Ansporn gegeben, und siehe da! auf einmal ging es auch in Wien. Jeder Erfolg in der Fremde war der Vorläufer eines Wiener Triumphes. 1885 brachte Hellmesberger das Streichquintett. 1886 spielten die Philharmoniker unter Richter die siebente, 1890 die dritte,

1891 die erste, 1892 die noch nirgends aufgeführte achte Symphonie (wieder in c-moll). Auch das Tedeum, das zwischen der siebenten und achten entstanden ist, nahm 1886 von Wien aus den Weg durch das Reich und über den Ozean. Nach einer Aufführung des Tedeums in Linz, die besonders glanzvoll ausgefallen war, fühlte Bruckner tief innigst, wie wohl es tut, in der Heimat geehrt zu sein. Mit sechzig bis siebzig Jahren wußte er endlich, warum er gelebt und wozu er geschaffen hatte.

Noch waren nicht alle Blütenträume gereift; noch hatte er Anfeindungen und Kränkungen zu erfahren; noch war es ihm nicht vergönnt, seine fünfte Symphonie zu hören, und er sollte sterben, ohne sie je gehört zu haben. Dafür kam, wie erwähnt, seine erste jetzt wieder zu Ehren. 1891 verlieh ihm die Universität Wien die Doktorswürde. Der Staat und sein Heimatland Oberösterreich widmeten ihm ein jährliches Gehalt, so daß er es als betagter und schon halb gebrechlicher Mann wenigstens nicht mehr nötig hatte, durch Privatunterricht seine immer noch kargen Einnahmen zu erhöhen. Der Kaiser überließ ihm eine Wohnung in einem hofärarischen Gebäude. Sein Heim, ein rechtes Junggesellenheim — nach seinem eigenen Geständnisse war er vor lauter Musizieren und Komponieren nicht zum Heiraten gekommen —, wurde durch die Fürsorge seiner Freunde und Gönner immer anmutender und behaglicher. Nur daß dies alles ein wenig verspätet war! Denn kaum sah er seinen Ehrgeiz befriedigt und war seine materielle Lage eine anständige geworden, so stürzten Alter und Kränklichkeit um so heftiger über ihn herein, als hätten sie nur darauf gelauert, den stillen Dulder um sein letztes Glück zu betrügen. Er litt an der Wassersucht, und wenn er auch scherzte, er sei froh, daß er das Wasser im Bauch und nicht im Kopf habe, so stand es doch schlimm genug mit ihm: das Wasser drang bis an die Brust und verursachte

schwere Atemnot; das Orgelspiel und jede sonstige Aufregung, so auch das Anhören eigener Kompositionen und die Teilnahme an Festlichkeiten, etwa zu seinem siebzigsten Geburtstage, war ihm verboten. Er hielt sich nicht allzu ängstlich an dieses Verbot und schien trotzdem wieder aufzuleben. Aber seine Tage waren gezählt, seine Zeit war erfüllt. Er hatte ja alle die Werke geschaffen, durch die er weiter wirken konnte, auch wenn er nicht mehr da war.

Wer heute nach Wien kommt, wird es nicht glauben wollen, wie man dort einst an ihm gehandelt. Heute sind seine Symphonien in Wien volkstümlich. Wenn die Philharmoniker oder der Konzertverein oder das Tonkünstlerorchester Bruckner spielen, so ist ein ausverkaufter Saal in der Regel gesichert, und die Aufführung wird zum Musikfest, so andächtig ist die Stimmung der Zuhörer, so hingebungsvoll der Eifer der Mitwirkenden. Aber auch in Konzerten, die ausdrücklich als „volkstümliche" bezeichnet sind, auch vor der Schuljugend und der Arbeiterschaft Wiens bewährt Bruckner seine unwiderstehliche Kraft. Sogar das Zöglingsorchester der staatlichen Musikakademie spielt öffentlich Bruckner. Seine Apostel in Österreich sind seine ehemaligen Schüler August Göllerich und Ferdinand Löwe. Göllerich, vom Meister selbst, dem er innig befreundet war, zu seinem Biographen bestimmt, von den Erben mit der Durchforschung des gesamten künstlerischen Nachlasses betraut, leitet die Festkonzerte der oberösterreichischen Brucknerstiftung: alljährlich ist ein großes Werk Bruckners in Linz, der Hauptstadt Oberösterreichs und der langjährigen Stätte Brucknerschen Lebens und Wirkens, würdig aufzuführen. Auch Löwe war schon als Jüngling im Wiener Akademischen Wagner-Verein dem Meister persönlich nahe gekommen. Anlage und Entwicklung befähigten ihn in besonderem Maße, die Schöpfungen Bruckners so aufzufassen und darzustellen, daß alle Schroffheiten gemildert,

alle Unebenheiten ausgeglichen erschienen. So war gerade er berufen, die wienerische Volkstümlichkeit Bruckners anzubahnen. Im Jahre 1898 kam er mit dem Kaim-Orchester aus München nach Wien und spielte den Wienern zum ersten Male die fünfte Symphonie vor — der Eindruck war unbeschreiblich. Durch diese „sensationelle" Aufführung eroberte er sich erst den ihm gebührenden Platz in der Heimat. Fünf Jahre später erlebten die Wiener die von ihm geleitete Uraufführung der Neunten im Konzertverein — die Hörer waren überwältigt. Als 1905 der Allgemeine Deutsche Musikverein seine 41. Tonkünstlerversammlung in Graz abhielt, zum ersten Male in österreichischen Landen, da erklärte Löwe, das Amt des Festdirigenten nur dann zu übernehmen, wenn er auch Bruckner zu dirigieren habe. Er wählte die Achte und erlebte die Genugtuung, daß sie widerspruchslos als die glanzvollste Darbietung, als der strahlende Gipfel des Festes anerkannt wurde. So sind die Namen Löwe und Bruckner untrennbar verbunden. Und diese Siege wollen etwas bedeuten. Denn just die Fünfte, Achte und Neunte sind, abgesehen von den Scherzi, Kompositionen, mit denen nicht zu spaßen ist, prunkhaft feierliche Kompositionen, die mit „Orgelton und Glockenklang" einherbrausen und ein gedankenloses Schwelgen, einen bloß träumerischen Genuß gar nicht aufkommen lassen. Sie verlangen Arbeit beim Genusse, und solche Arbeit leistet der Wiener noch weniger gern als die übrige Menschheit. Aber Wien ist heute die Brucknerstadt, und nur Beethoven und Richard Wagner schlagen dort so elementar ein wie Bruckner. Es muß also etwas Elementares, Zwingendes in diesen Werken sein. Es spricht aus ihnen mit überzeugender Gebärde jene Persönlichkeit, die vordem an der Orgel ihres Eindruckes unfehlbar sicher war. Mit einem großen Redner hat ein Wiener Kritiker nach einer Aufführung der Fünften den Symphoniker Bruckner

verglichen, und was derselbe Schriftsteller als vorübergehende „Aphasie“ dieses Redners bezeichnet, gewisse Stockungen des Redeflusses, gewisse Stauungen der melodischen Strömung, das hat bei anderen, ernst zu nehmenden Beurteilern die liebevollste Auslegung erfahren. Es gibt Brucknerianer, so überschwenglich wie nur je die Anhängerschaft irgendeines Großen; und auch die nie Begeisterten wissen heute, daß sie der urwüchsigen Begabung und dem außerordentlichen Können des originellen Mannes Gerechtigkeit schuldig sind. Mit einem Wort: Bruckner ist an der Tagesordnung. Es gibt keine deutsche Musikgesellschaft, die seinen Namen nicht ehren würde. Neben Nikisch treten aus der Dirigentenschar des Deutschen Reiches hauptsächlich Karl Muck und Franz Mikorey als Brucknerdirigenten hervor. Sogar Richard Strauß, den seine Eigenart eher von Bruckner trennt als mit ihm verbindet, hat nicht selten und bei festlichen Anlässen Bruckner dirigiert. Mit vorsichtiger Einschränkung kann man endlich auch von einer Schule Bruckners unter den Komponisten reden: sein Schüler Gustav Mahler war unverkennbar von ihm beeinflußt, sein Landsmann Josef Reiter zeigt wesensverwandte Züge; Fritz Klose, Guido Peters, Roderich Mojsisovics, Kamillo Horn, Max Oberleithner, Felix Weingartner wandeln in ihren symphonischen Werken nicht selten — mehr oder weniger bewußt und nachdrücklich — auf Brucknerschen Spuren. Der Musikalienhandel, der sich früher kaum an Bruckner heranwagte, macht jetzt mit ihm gute Geschäfte; die zum Teil überaus schwierigen zwei- und vierhändigen Klavierauszüge von Josef und Franz Schalk, Ferdinand Löwe, August Stradal, Cyrill Hynais werden fleißig gekauft und gründlich studiert. Auch handliche Studienpartituren wurden auf den Markt gebracht; ebenso die Klavierauszüge kleinerer Brucknerscher Chorwerke, die keineswegs zu seinen bedeutendsten Schöpfungen zählen und sich dennoch steigender Beliebtheit erfreuen. Was

hätte der allzu Bescheidene, in Demut Gefaßte Schöneres erhoffen mögen?

Nur daß dies alles verspätet kam! Am 11. Oktober 1896 hat der einzigartige Künstler der Welt Lebewohl gesagt. Das ganze musikalische Wien war bei der Leichenfeier, auch Brahms, den ein kindisch-boshaftes Parteiwesen hartnäckig gegen ihn ausspielte. In der Stiftskirche zu St. Florian wurde die irdische Hülle, dem Wunsche des Verstorbenen gemäß, zur letzten Ruhe gebettet. Zwei Denkmäler, im Stadtparke und im Arkadenhofe der Universität, erinnern die Wiener an den Großen, der unerkannt unter ihnen gewandelt.

III.

Mit Bruckner war ein „Original" dahingegangen, eine in der modernen Welt sonst kaum noch anzutreffende Erscheinung. Von ihm, dem starkknochigen, behäbigen Oberösterreicher, der in stetiger, niemals hastiger Arbeit ein hochbetagter Greis wurde und bis zuletzt ein unschuldiges Kind blieb, allem fremd, was außerhalb seines Arbeitsgebietes lag, werden auch seine glühendsten Bewunderer nicht behaupten wollen, er habe im Ganzen der Kultur gelebt oder sei ein „bedeutender Geist" gewesen. Aber ein Charakter war er (nicht bloß ein sogenannter „Charakterkopf") und von einer jeden Hochmut entwaffnenden, jeden Spott beschämenden inneren Sicherheit und Wahrhaftigkeit, die mit seiner geringen Weltläufigkeit, seiner unmodernen „Ahnungslosigkeit" im tiefsten Grunde seines Wesens zusammenhing. Er ahnte nichts von moderner Zerrissenheit und nichts von modernem Größenwahn. Wie heiter und liebenswürdig — trotz allem, was wir die Tragik seines Künstlerschicksals nennen mußten — steht er vor uns da, wie vergnügt und zufrieden, wenn sein äußeres Leben sich freundlich anließ, wie arglos und aufrecht,

wenn er nur seinen Gott im Herzen trug und sich selbst nicht zu verlieren brauchte, während seine allgemeine Bildung niemals merklich über den Gesichtskreis eines einfachen Lehrers hinausgekommen ist und seine glaubensfrohe Organistenseele von den Kulturproblemen und Gewissensfragen unserer Zeit nicht nur in der Jugend auf dem Lande, sondern auch im Alter in der Großstadt — am Ende des neunzehnten Jahrhunderts! — eben keine Ahnung hatte. Wieviel Weisheit und edle Güte erwuchs auf diesem reinen, jungfräulichen Grunde! Und wie witzig und anmutig vermochte er sich in seiner „Einfalt" auszudrücken, wie menschlich groß war er, wenn die Pharisäer ihm eine Falle stellen wollten und wenn dann beispielsweise die Langmut des Siebzigjährigen für das geistige Oberhaupt seiner schlimmsten Verfolger das köstlich milde, echt Lisztsche Wort fand: „Brahms! Allen Respekt! — Aber meine Sachen sind mir lieber."

Bruckners Leben ist den letzten Sätzen seiner Symphonien vergleichbar. Es dauerte lang, es war reich an Hemmungen, doch Glaube und Hoffnung führten zum Siege: am Schlusse dieses Lebens ward die böseste Unbill durch glänzende Ehren gesühnt, und um dieselbe Zeit, als der Tondichter seine neunte Symphonie dem „lieben Gott" widmete, sprach ein berühmter Gelehrter, Adolf Exner, anläßlich der Verleihung der Doktorswürde an den greisen Künstler die denkwürdigen Worte: „Ich, der Rector magnificus der Universität Wien, beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhag." Über alle Gelehrsamkeit, über allen „Fortschritt" triumphierte die Urgewalt menschlicher Empfindung, wie sie in den hehren Gebilden der Tonkunst am unwiderstehlichsten sich kundgibt; über alle Engherzigkeit der bürgerlichen Rangordnung, über alle Vorurteile der Zivilisation triumphierte der starknochige, behäbige Oberösterreicher, der mit seiner hohen Künstlerschaft eine kulturgeschichtliche Rarität war, ein Überbleibsel aus

jenen Tagen, da die Musiker nichts anderes zu wissen und zu können brauchten, als gute Musik zu machen, ein Nachfahre jener seligen Mönche, die unabhängig von Ort und Zeit, mit ihrem Schauen nur nach innen gewandt, an der Orgel oder vor der Leinwand »ad majorem dei gloriam« göttliche Werke schufen.

Der Kunst dieses Mannes mußte naturgemäß ein Zug, der sonst die moderne Musik kennzeichnet, durchaus fehlen: der literarische Zug. Bruckner wäre nicht imstande gewesen, einem Dichter zu seinem Rechte zu verhelfen. Hugo Wolf meinte einmal, die Musik sei ein Vampyr, sie sauge den Dichtern das Herzblut aus. Nun, das hätte von Bruckner keiner zu befürchten gehabt. Aber etwas anderes: erdrücken, erwürgen konnte er die Poesie mit den Umschlingungen seiner sich selbstherrlich ausbreitenden, nur ihren eigenen Gesetzen gehorchenden Kompositionsweise. Seine Lieder und Chöre, an sich meisterlich gearbeitet, geben wohl ungefähr die Grundstimmung des Textes wieder, aber das Wort dient ihnen beinahe nur zur Artikulation der Singstimme. Auch seine großen kirchlichen Kompositionen (Messen, Psalm, Tedeum) wollen nichts anderes sein als die musikalische Abwandlung der religiösen Grundmotive, die in Bruckner selbst wirkend vorhanden waren und darum auch in seiner Musik nach Ausdruck und Betätigung verlangten. Der epische und dramatische Inhalt des Meßtextes kommt bei ihm nicht zu jener plastischen Entfaltung, die uns sonst kein moderner Meister schuldig bleiben möchte. Höchstens findet Bruckner in einzelnen Worten und Begriffen den willkommenen Vorwand, um seiner Inbrunst oder Glaubensseligkeit so recht die Zügel schießen zu lassen und uns durch „Episoden“ voll Pracht und Lieblichkeit zu erfreuen, die aber deshalb, weil sie nicht aus einem strengen Plane hervorgehen, der logischen Anordnung und wirksamen Steigerung des Ganzen sogar gefährlich werden können. Bruckner war durch

und durch absoluter Musiker und sein ureigenes Gebiet das der Symphonie, wo er, im Sinne Schopenhauers, die Saturnalien feiern konnte.

Betrachten wir seine neun Symphonien*), so sehen wir ihn beinahe alle musikalischen „Künste" vom Bachschen Kontrapunkt bis zum glühenden Kolorit Wagners mit gleicher Freude und Sicherheit beherrschen und sich für den übermächtigen Inhalt seiner Tonschöpfungen auch eine Form bauen, so riesenhaft-vielgestaltig, daß sie anfangs wie — Formlosigkeit erscheinen mußte. Auf dem Grunde dieser Form ruht noch immer die alte, Beethovensche. Aber wie einst Beethoven das von Haydn und Mozart aufgeführte Gebäude erweiterte und erhöhte, so durfte auch Bruckner den Bau fortsetzen. Der Grundplan ist derselbe geblieben; aber die Maße haben sich gewaltig verändert. Wo früher ein Thema für einen Abschnitt ausreichte, da steht jetzt eine Themengruppe; wo früher ein Abschnitt wiederholt wurde, da wird jetzt das thematische Material in ausgedehnter Weise weiterverarbeitet; statt weniger verbindender Takte schiebt sich jetzt ein freies Spiel überraschender Tonfolgen zwischen zwei zu trennende Abschnitte; oder eine jähe Pause unterbricht den Fluß des Stückes, und Klänge aus entfernten Regionen scheinen uns vom nahen Ziele hinwegzutragen. Was früher Hauptsatz, Seitensatz, Zwischensatz, Durchführung, Reprise, Koda hieß, das mag auch jetzt so heißen und ist tatsächlich vorhanden. Aber alles ist gewachsen: die Massen sind wuchtiger, die Gliederung im einzelnen ist dafür noch feiner und zierlicher, die Mittelstimmen haben an Zahl und Bedeutung zugenommen, und so wird der Unvorbereitete manchmal Mühe haben, sich sogleich zurecht zu finden. Da sind aber auch Themen, so stolz gewölbt und

*) Das Streichquintett ist in Geist und Form den Symphonien nah verwandt.

weit gestreckt, daß sie in dem engeren Rahmen der älteren Symphonien gar nicht Platz fänden. Themen, für die es weder bei Beethoven noch bei Wagner ein vollkommenes Beispiel gibt und die eigentlich nur durch eine Synthese von Beethoven und Wagner zu konstruieren sind. Themen, deren „Verarbeitung" nur in der neuen Form denkbar ist, so wie anderseits auch diese Form nur mit solchen Themen einen Sinn hat. Beethoven formt seine Symphoniesätze oft nur aus ganz kurzen, einfachen Themen oder gar nur aus einem knappen Motiv, einem melodischen Aufschrei, einem harmonisierten Atemzuge — man denke an den ersten Satz der fünften Symphonie! — und erst durch die Verlängerung, Erweiterung, Wiederholung und Abwandlung dieser Themen und Motive entstehen die beseligenden Melodien, die den prangenden Tempel eines solchen Symphoniesatzes wie mit einer schimmernden Kuppel krönen. Bruckner macht es eigentlich umgekehrt: seine Themen sind meistens schon fertige, großzügige Melodien — das „Thema" des ersten Satzes der zweiten Symphonie hat vierundzwanzig Takte — und eine „Entwicklung" ist da nur möglich, wenn die Themen gekürzt, verkleinert, zerlegt, in ihre Teile aufgelöst werden. Beethoven verfährt synthetisch, Bruckner analytisch: seine „Durchführungen" sind manchmal wie Kommentare und Randglossen zu den Themen. Daher die Enttäuschung, die der mit Bruckner noch nicht vertraute Hörer empfindet, wenn auf den unendlich spannenden Anfang, der jeden unmittelbar ergreifen muß, eine Reihe von Kombinationen und Komplikationen folgt, die sich beim ersten Male etwas trocken und erklügelt ausnehmen. Sogar ein Liszt hat sich dadurch abschrecken lassen. Bruckner selbst scheint dieser Abschwächung des Eindruckes entgegenwirken und die rechte Steigerung in der „Durchführung" gleichsam erzwingen zu wollen, indem er in der Mitte des Satzes nicht selten ein völlig neues, sonst nicht

verwertetes Thema, am liebsten einen Choral bringt. Die sogenannte „Reprise" aber wirkt nach den scheinbaren Ablenkungen und Unterbrechungen des Durchführungsteiles um so natürlicher und ergreifender. Nicht bloß eine schematische Wiederkehr des Anfanges, sondern die endlich errungene Größe und Reinheit des Hauptthemas in seiner ursprünglichen Gestalt berührt uns da wie erlösend, und die majestätische Koda bekräftigt unser Wissen um die innere Notwendigkeit der aus dem Lichten ins Dunkle führenden und dann um so sehnsüchtiger und hoffnungsfroher zum Licht emportauchenden symphonischen Entwicklung. Diese Einheit von Form und Inhalt, diese Gesetzmäßigkeit der Brucknerschen Kompositionsweise tritt namentlich in den ehern gefügten Anfangssätzen seiner Symphonien deutlich in die Erscheinung. Die langsamen Sätze sind formell gewöhnlich leichter zu fassen und wirken hauptsächlich durch die unsägliche Innigkeit und den grandiosen Schwung ihrer Tonsprache, für die nur die berühmtesten Adagios von Beethoven und gewisse pathetische Sätze Wagners zum Vergleiche herangezogen werden können. Wo die überirdische Beredsamkeit des Adagio-Komponisten Bruckner auch noch durch die hinreißende Wirkung eines besonders zwingenden formalen Aufbaues unterstützt wird, wie beispielsweise in der siebenten und achten, da glänzt der Genius dieses Mannes in einem Feuer, das die Augen blendet und die Seele verzehrt. Nach solchen weltentrückenden Offenbarungen sind die Brucknerschen Scherzi auch wieder eine logische und moralische Notwendigkeit, diese irdisch-frohen Scherzi mit den romantisch-träumerischen Trios, in der Form alle so einfach und regelmäßig, beinahe altväterisch, daß wohl nur der einzige Hanslick das Kunststück fertig brachte, einem solchen Scherzo gegenüber „völlig ratlos" zu bleiben. Die letzten Sätze Brucknerscher Symphonien pflegen am ehesten Ratlosigkeit zu erzeugen. Und doch sind auch sie unschwer

zu verstehen, wenn man nicht nur mit dem Auge des Ohres, das die gewohnte Architektur vermißt, sondern auch mit dem Ohre des Herzens und mit dem Bewußtsein zuhört, daß in allem Tonspiel eine Idee lebt, ohne daß der Komponist sie bewußt auszudrücken braucht. Diese schmerzlich aufzuckenden oder trotzig sich emporbäumenden, gleichsam ächzenden und keuchenden Themen, denen — anscheinend unvermittelt — ein frommer, choralartiger Gesang wie mahnend, tröstend, verheißend gegenüber gestellt ist, und dieses immer wieder von neuem ansetzende, gleichsam stufenweise sich emporringende Nebeneinander und Miteinander beider Elemente, bis endlich, nach den unerhörtesten Anstrengungen der verschiedenen Themen, in freier und in Fugenform, sich zu behaupten und die Herrschaft zu gewinnen, auf einmal die Pforten des Jenseits sich öffnen wollen und wie unter den Donnern des jüngsten Gerichts der Choral sich ausbreitet oder das Hauptthema des ersten Satzes strahlend den Sieg verkündet, das gibt eine musikalische Darstellung des »per aspera ad astra«, „durch Nacht zum Licht", wie sie mit gleicher dramatischer Wucht nur in Beethovens Fünfter und Neunter vorkommt.

Die Tonarten dieser Werke Beethovens sind zugleich die Lieblingstonarten Bruckners: seine erste, zweite und achte Symphonie stehen in c-moll, seine dritte und neunte Symphonie und die erste Messe in d-moll. Wer an die Charakteristik der Tonarten glaubt, mag schon aus diesen äußeren Kennzeichen den ernsten, feierlichen und zuweilen grüblerisch-tiefsinnigen Charakter seiner Tonschöpfungen entnehmen.

Doch man hüte sich, einer Brucknerschen Tonschöpfung ein Programm unterzulegen. Es ist immer nur ein Reden in Gleichnissen, wenn man den Eindruck, den man von dieser Musik empfangen hat, hinterher in poetischen Bildern festzuhalten sucht. Das bezaubernd Stimmungsvolle Brucknerscher Gestaltung mag dieses Verfahren rechtfertigen; und der

Meister selbst hat gelegentlich einen humoristischen Fingerzeig zur „Erklärung" dieser oder jener Stelle gegeben. Dafür aber, daß er doch nur absoluter Musiker war, gibt es ein untrügliches Kennzeichen: die zahlreichen thematischen „Umkehrungen" in seinen Werken. Man weiß, daß die symbolische Kraft einer Melodie durch die Umkehrung vollständig aufgehoben wird. Nur das Auge des Ohres erkennt noch dasselbe Thema in der Umkehrung wieder; das Herz des Ohres, der Sinn für „Ausdruck" nimmt ein neues Thema, einen veränderten Ausdruck wahr. In seltenen Ausnahmefällen (und namentlich auch in parodistischer Musik) können auch in der Umkehrung poetische Beziehungen zutage treten. Wer sich aber dieses kontrapunktischen Mittels so häufig, ja regelmäßig bedient wie Bruckner, der tut es ganz ersichtlich eben nur als Kontrapunktiker und reiner Symphoniker. Will man die geistige Färbung seines Schaffens, sein Himmelssehnen, sein Naturgefühl, seine Freude an ritterlichem Glanze und an bäurischer Derbheit, sein christlich-deutsches und dabei so naiv-kindliches Empfinden mit einem Worte kennzeichnen, so muß man sagen: er war durch und durch Romantiker und hat mehr als bloß eine „romantische" Symphonie geschrieben. Aber er hat sich mit Gott und Welt, Natur und Menschheit stets rein musikalisch auseinandergesetzt. So durfte er es wagen und konnte es ihm gelingen, sein Lebenswerk mit einer neunten Symphonie ohne Chor zu krönen. Es ist uns beim Anhören dieses Wunderwerkes an manchen Stellen, als ob wir tief, tief in einen Wald schritten, aus dem uns kein Pfad mehr ins Freie führt, oder als ob der Blick in den verdämmernden Hallen eines ungeheuren Domes sich ins Grenzenlose verlieren sollte, und doch werden wir nicht müde oder unruhig, doch befällt uns kein Schwindel, fest und sicher führt uns der Meister und deutet uns sein eigenes Leben: in dem ersten Satze, der von den Taten und Leiden eines künstlerischen

Genius erzählt, in dem hier, wie in der achten, an zweiter Stelle stehenden und diesmal ganz ätherisch-duftigen Scherzo, in dem alle holden Geister aus Flur und Flut ihren menschlichen Künder eine letzte Huldigung darbringen, und in dem aus Entsagung und Versöhnung gewobenen Adagio als Schlußsatz, dem ergreifendsten Lebewohl, das je gesungen wurde. Den Chor, der in Beethovens Neunter das letzte Wort spricht, den stimmten für Bruckner die himmlischen Heerscharen selber an, als sie ihn droben empfingen. Bei der Uraufführung in Wien folgte auf den Brucknerschen Schwanengesang — einzig möglich — das Brucknersche Tedeum.

Hätten wir das Neue und Besondere an Bruckners symphonischer Kunst für die Musikwissenschaft zu definieren, so dürften wir das Eine am wenigsten außer acht lassen, daß der Künstler niemals knapp, niemals aphoristisch arbeitete, sondern alle Empfindungen, die ihm zuströmten, alle Gestalten, die vor ihm auftauchten, stets so ausgiebig und umfassend gab, als nur irgend möglich. Er ist — auf den von ihm beherrschten Gebieten — geradezu der Künstler der Erweiterung und Vervielfältigung der musikalischen Formen, im Gegensatze zu seinem Zeitgenossen Hugo Wolf, dem Künstler der Verdichtung und Vereinfachung. Bruckner hatte sich die wundersame Fähigkeit der modernen Musik angeeignet, die einfachste Empfindung ins Unermeßliche zu steigern und einem der musikalischen Darstellung überhaupt würdigen Gegenstande im endlosen Wechsel aller rhythmischen und harmonischen „Möglichkeiten" unendlich viele Seiten abzugewinnen. Diese Art war vorgebildet bei demselben Klassiker, der sich, als Liederkomponist, in Hugo Wolf fortsetzte. Auch Bruckner war ein Erbe und Nachfolger Schuberts. Der einzige Symphoniker, der zwischen Beethoven und Bruckner in Betracht kommt, ist und bleibt ja doch eben Schubert; und jene Symphonien, die da ins Gewicht fallen, überhaupt viele Schubertsche Werke, sind schon ganz erfüllt

von jenen „himmlischen Längen", wie Schumann sagte, von jenem schwelgerischen Entzücken im Austönenlassen der Klänge und Stimmungen, von jener üppigen Mannigfaltigkeit und jenen geheimnisvollen Reizen, von jenen Kühnheiten und Überraschungen, die wir später bei Bruckner finden. Wenn aber Schubert — nicht aus einem Mangel seiner Begabung, sondern nur durch die Mängel seiner Zeit — den Flug doch manchmal senkte und die von ihm selbst gesteckten weiten Grenzen nicht immer gänzlich auszufüllen vermochte, so war Bruckner ihm gegenüber eben durch die moderne Schule und das moderne Rüstzeug im Vorteil, die es erst ermöglichten, Schuberts Absichten völlig zu verwirklichen und so auch künstlerisch durchaus zu rechtfertigen. Schubert selbst hatte übrigens ein köstliches Mittel, um sich und den Hörer frisch zu erhalten: wenn ihm sozusagen der Atem ausging, stimmte er eine Volksweise an, eine Wiener Weise, aus der sich Blut und Leben in den Organismus des Tonstückes ergoß. Beim Namen Schubert, der zusammen mit jenem Beethovens und Lanners genannt wird, denken wir lächelnd an den eben so großen als naiven Tondichter, der das hie und da schon etwas kahle Gerüst der „klassischen Form" so gern mit den bunten Abzeichen heimischer Feste schmückte und als ein echter und gesunder Sohn seines Volkes den Urquell in sich sprudeln fühlte, der den absterbenden Zweigen einer Kunst einzig neue Säfte zuzuführen vermag. Just dieses Mittel hat auch Bruckner angewendet. Auch der oberösterreichische Meister wurzelte im Volke und wußte sich vor dem Übermaß des Pathetisch-Heroischen und vor der Nebelhaftigkeit transzendentaler Stimmungen, so hoch er auch fliegen mochte, dennoch glücklich zu bewahren. Die Lieder und Tänze seiner Heimat hatten es ihm nicht minder angetan, als wie die Polyphonie der Alten und die Chromatik der Modernen, und nicht nur in seinen Scherzi, sondern auch mitten in seinen ernsten Sätzen erklingt

Verzeichnis der Wer[illegible]

(Nach einer Zusammenstellu

In dieses Verzeichnis sind alle jene Werke Bruckners nach ihrer Entstehung oder durch die Veröffentlichung im Musikalienhandel bekannt geworden sind. großen Biographie näheren Aufschluß geben.

Nr.	Werk	Entstanden
1	Tafellied (K. Ptak), Männerchor	Kronstorf 1845?
2	Fünf Tantum ergo für gemischten Chor	St. Florian 1846
3	Requiem, d-moll für gemischten Chor mit Orchester	St. Florian 1849
4	114. Psalm, für fünfstimmigen gemischten Chor und drei Posaunen	St. Florian 1850
5	Missa solemnis, b-moll, für gemischten Chor und Orchester	St. Florian 1854
6	Ave Maria, für gemischten Chor und Orgel	Linz 1856
7	Antiphon Tota pulchra, für gemischten Chor und Orgel	Linz ?
8	Erinnerung, Klavierstück	Linz ?
9	Aus Amaranths Waldesliedern (O. v. Redwitz), Lied für eine Singstimme und Klavier	Linz ?
10	Im April (E. Geibel), Lied für eine Singstimme und Klavier	Linz ?
11	Ave Maria, für siebenstimmigen gemischten Chor	Linz 1861
12	Festkantate (Dr. Pammesberger) Männerchor mit Blechmusik	Linz 1862
13	Germanenzug (A. Silberstein), Männerchor mit Blechmusik	Linz 1863
14	Messe, d-moll, für Soli, Chor un[illegible]	[illegible]
15	Herbstlied (Fr. v. Sallet), M[illegible] Frauensolostimmen und Kl[illegible]	[illegible]

*) Diesen Aufführungen [illegible] voran, die man bei [illegible] wird [illegible] Theodor Helm bei Do[illegible]

[illegible]nton Bruckners

[illegible] Max Auer-Vöcklabruck)

[illegible] aufgenommen, die bisher [illegible]
[illegible]der die noch nicht [illegible]

Erste vollständige [illegible] aufführung")	[illegible]
[illegible]. März 1893 durch den [illegible] Gesangverein in Wien	[illegible]
?	[illegible]
[illegible]. November 1911 durch den [illegible] in Linz (August Göllerich)	[illegible]
[illegible] April 1906 durch den [illegible] Linz (August Göllerich)	[illegible]
[illegible]. März 1911 durch den [illegible] Linz (August Göllerich)	[illegible]
?	[illegible]
17. März 1910 durch den [illegible] Chor	[illegible]
?	[illegible]
?	[illegible]
?	[illegible]
[illegible] Mai 1861 [illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible] Wien
[illegible]	[illegible]n, Wien
[illegible]	[illegible]ien

Nr.	Werk	Entstanden
16	Um Mitternacht (R. Prutz), erste Fassung, Männerchor mit Altsolo und Klavier	Linz 1864
17	I. Symphonie, c-moll	Linz 1865/6
18	Vaterlandsliebe (A. Silberstein), Männerchor mit Tenor- und Bariton-Solo	Linz 1866
19	Vaterländisches Weinlied, Männerchor	Linz 1866
20	Der Abendhimmel (A. v. Zedlitz), Männerchor mit Tenor- und Bariton-Solo	Linz 1866
21	Messe, e-moll, für achtstimmigen gemischten Chor und Blasorchester	Linz 1866
22	Große Messe, f-moll, für Soli, Chor und Orchester	Linz 1867/8
23	Pange lingua, phrygisch, für gemischten Chor	Linz 1868
24	Locus iste, Graduale für gemischten Chor	Wien 1869
25	Christus factus est, Graduale für gemischten Chor	Wien 1869
26	Mitternacht (J. Mendelssohn), Männerchor und Klavier	Wien 1870
27	II. Symphonie, c-moll	Wien 1871/2
28	III. Symphonie, d-moll	Wien 1872/3
29	IV. Symphonie (Romantische), Es-dur	Wien 1873/4
30	V. Symphonie, B-dur	Wien 1875—77
31	Das hohe Lied (H. v. d. Mattig), Männerchor mit Tenorsolo und Orchester	Wien 1876
32	Trösterin Musik (A. Seuffert), Männerchor mit Orgel	Wien 1877
33	Abendzauber (H. v. d. Mattig), Männerchor mit Tenorsolo, Fernstimmen und vier Hörnern	Wien 1878
34	Os justi, lydisch, Graduale für achtstimmigen Chor	Wien 1879

Erste vollständige öffentliche Konzertaufführung	Gegenwärtiger Verleger
1. Dezember 1864 durch die Liedertafel „Frohsinn" in Linz (Anton Bruckner)	Universal-Edition, Wien
4. Mai 1868 in Linz (Anton Bruckner)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studienpartitur)
1 April 1868 durch die Liedertafel „Frohsinn" in Linz (Anton Bruckner)	Universal-Edition, Wien
13. Februar 1868 durch die Liedertafel „Frohsinn" in Linz (Anton Bruckner)	—
?	Universal-Edition, Wien
17. März 1899 durch den Wiener Akademischen Gesangverein	Universal-Edition, Wien
23. März 1893 durch den Wiener Akademischen Richard Wagner-Verein (Josef Schalk)	Universal-Edition, Wien
?	Groß, Innsbruck
7. März 1906 durch den Wiener a cappella-Chor	Rättig, Wien
1. März 1905 durch den Wiener a cappella-Chor	Rättig, Wien
1870 durch die Liedertafel „Frohsinn" in Linz	Universal-Edition, Wien
26. Oktober 1873 in einem Kompositionskonzert Bruckners in Wien (Anton Bruckner)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studienpartitur)
16. Dezember 1877 in einem Wiener Gesellschaftskonzerte (Anton Bruckner)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studienpartitur)
20. Februar 1881 in einem Konzert zum Besten des Deutschen Schulvereins in Wien mit den Philharmonikern (Hans Richter)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studienpartitur)
8. April 1894 in Graz (Franz Schalk)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studienpartitur)
13. März 1902 durch den Akademischen Gesangverein in Wien	Universal-Edition, Wien
11. April 1886 durch den Wiener Akademischen Gesangverein	Universal-Edition, Wien
18. März 1911 durch den Wiener Männergesangverein	Universal-Edition, Wien
19. März 1908 durch den Wiener a cappella-Chor	Rättig, Wien

Nr.	Werk	Entstanden
35	Streichquintett, F-dur	Wien 1879
36	VI. Symphonie, A-dur	Wien 1879—81
37	VII. Symphonie, E-dur	Wien 1881—83
38	Ave Maria, für eine Singstimme mit Klavier	Wien 1882
39	Sängerbund (K. Kerschbaum), Männerchor	Wien 1882
40	Te deum, für Soli, Chor und Orchester	Wien 1883/4
41	Virga jesse, Graduale für gemischten Chor	Wien 1884
42	VIII. Symphone, c-moll	Wien 1884/5
43	Ecce sacerdos, gemischter Chor mit drei Posaunen und Orgel	Wien 1885
44	Um Mitternacht (R. Prutz), zweite Fassung, Männerchor mit Tenorsolo	Wien 1886
45	Träumen und Wachen (Fr. Grillparzer), Männerchor mit Tenorsolo	Wien 1890
46	IX. Symphonie, d-moll	Wien 1891—94
47	Vexilla regis, phrygisch, für gemischten Chor	Wien 1892
48	150. Psalm, für Soli, Chor und Orchester	Wien 1892
49	Das deutsche Lied (E. Fels), Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten	Wien 1892
50	Helgoland (A. Silberstein), Männerchor mit Orchester	Wien 1893

Im ganzen: 9 Symphonien, 7 große geistliche Chorwerke mit Orchester, ... Chorwerke (mit und ohne Begleitung), 1 Kammermusikwerk, 3 Lieder und ... geistlich...

te vollständige öffentliche Konzert-aufführung	Gegenwärtiger Verleger
nner 1885 durch Hellmesberger und :o?en	Gutmann, Wien
ebruar 1899 durch die Wiener Phil-moniker (Gustav Mahler)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studien-partitur)
zember 1884 in Leipzig (Artur Ni-	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studien-partitur)
?	Grüninger, Stuttgart („Neue Musikzeitung“)
ni 1883 durch den oberösterreichisch-urgischen Sängerbund in Wels	Universal-Edition, Wien
nuar 1886 in einem Wiener Gesell-tskonzert (Hans Richter)	Universal-Edition, Wien
z 1907 durch den Wiener a cappella-r	Rättig, Wien
zember 1892 durch die Wiener Phil-ioniker (Hans Richter)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studien-partitur)
?	Universal-Edition, Wien
ril 1886 durch die Liedertafel „Froh-in Linz.	Universal-Edition, Wien
uar 1891 durch den Wiener Aka-chen Gesangverein	Universal-Edition, Wien
ruar 1903 durch den Wiener Kon-erein (Ferdinand Löwe)	Universal-Edition, Wien und Eulenburg, Leipzig (Studien-partitur)
[1909 in einem geistlichen Konzert öcklabruck (Max Auer)	Weinberger, Wien
zember 1892 in einem Wiener Ge-aftskonzert (Wilhelm Gericke)	Universal-Edition, Wien
1892 beim Deutsch-Akademischen erfest in Salzburg	Universal-Edition, Wien
ber 1893 durch den Wiener Männer-gverein (Eduard Kremser)	Universal-Edition, Wien

iere geistliche Chorwerke (mit und ohne Begleitung), 17 weltliche erstück.

	DATE DUE	